Paul Frankl

Das System der Kunstwissenschaft

Mit einem Nachwort

zur Neuausgabe

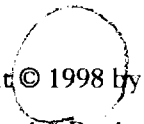
von Heinrich Dilly

江苏工业学院图书馆
藏书章

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Frankl, Paul:
Das System der Kunstwissenschaft / Paul Frankl. – [Reprint der Ausgabe] Brünn, Leipzig, Rohrer, 1938 / mit einem Nachw. zur Neuausg. von Heinrich Dilly. – Berlin : Gebr. Mann, 1998
(Edition Logos)
ISBN 3-7861-1993-7



Copyright © 1998 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-Rom usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-AINSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagentwurf: Wieland Schütz
Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany · ISBN 3-7861-1993-7

INHALT

DIE GRUNDBEGRIFFE

1. Die Noologie 3
a) Der Sinn überhaupt 3
b) Die vier Sinnrichtungen 5
c) Der Sinn der Wissenschaft 11
d) Person und Sache, Ort und Zeit 16
2. Die Morphologie 19
a) Die Form überhaupt 19
b) Die (sinnleere) Form des Sinnes (Logik) 20
α) Die Größe 24
β) Die Gestalt 31
c) Die vier Sinndimensionen. 48
d) Die Form der Wissenschaft 59
3. Sinn und Form der Wissenschaft (Noologie und Morphologie der Wissenschaft) 63

I. DIE SACHE

A. DIE SACHE IN THEORETISCHER SINNRICHTUNG 69
1. Die Sinnvarianten nullter Sinndimension 69
a) Noologie 69
b) Morphologie. 70
α) Die Größe 70
Die Raumgröße 70 / Die Zeitgröße 79 / Die Kraftgröße 82 / Die Lichtgröße 83 / Die Größenkombinationen 85
β) Die Gestalt 90
Die Raumgestalt 92 / Die Zeitgestalt 234 / Die Kraftgestalt 241 / Die Lichtgestalt 243 / Die Gestalt der Raum-Zeit-Kraft-Licht-Komplexe 263
γ) Der Stil 276
2. Die Sinnvarianten der ersten Sinndimension. 283
a) Noologie 283
b) Morphologie. 286
α) Die Größe 286
β) Die Gestalt 291
γ) Die Form (Größe und Gestalt) 313
c) Synthese von Sinn S^1 und Form von S^0 315
3. Die Sinnvarianten der zweiten Sinndimension 326
a) Noologie 326
1. Die profanen Werke 332 / 2. Die ästhetischen Werke 356 / 3. Die theoretischen Werke 369 / 4. Die sakralen Werke 373 / 5. Die Kombination der Werke (Kultur) 379
b) Morphologie. 382
α) Die Größe 382
β) Die Gestalt 387
γ) Die Form (Größe und Gestalt) 404

c) Synthese von Sinn S^3 und Form 405
4. Die Sinnvarianten der dritten Sinndimension 424
a) Noologie 424
b) Morphologie 431
α) Die Größe 431
β) Die Gestalt 432
B. THEORIE DER SACHE IN ÄSTHETISCHER SINNRICHTUNG (ÄSTHETIK) 436
1. Die ästhetische Sinngerichtetheit 436
2. Die Mutation von Sinn in anderen Sinn 444
3. Die Mutation von sinnleerer Form in Sinn 450
4. Die Ästhetik der Natur (S^1) 471
5. Die Ästhetik der Kultur (S^2 und S^3) 488
6. Die Kunst (S^3) 496
7. Die Künste 501
8. Die Kombination der Künste 542
9. Die Künste und die Stile 551
10. Die Wertstufen der Kunst 586

II. DIE PERSON

A. ALLGEMEINE PSYCHOLOGIE 603
1. Sinn nullter Sinndimension 624
a) Noologie der psychischen Elemente S^0 624
b) Morphologie 632
α) Die Größe 632
β) Die Gestalt 635
2. Sinn erster und zweiter Sinndimension 640
a) Noologie der menschlichen Seele 640
1. Die Wahrnehmung 640 / 2. Die Zielung 646 / 3. Das Gefühl 650 / 4. Die Vorstellung 655 / 5. Das Erleben 696 / 6. Die Person 711
b) Morphologie der menschlichen Seele 717
α) Die Größe 717
β) Die Gestalt 719
1. Grund und Gründe 719 / 2. Die Figur 720 / 3. Das Muster 723
c) Noologie und Morphologie der menschlichen Seele (Charakterologie) 726
1. Das Exemplar 726 / 2. Der Typus 730 / 3. Das Regulativ 734 / 4. Die Unität 738 / 5. Das Ideal 742 / 6. Der Charakter 746
3. Sinn zweiter Sinndimension 748
Noologie und Morphologie 748
4. Sinn dritter Sinndimension 750
Noologie und Morphologie 750
B. PSYCHOGNOMIK (DIE PERSONALISIERUNG DURCH ÄSTHETISCHE MUTATION) 752
1. Sinn nullter Sinndimension (Physiognomik) 753
2. Sinn erster Sinndimension (Kinetognomik) 766
3. Sinn zweiter Sinndimension (Noognomik) 769
4. Sinn dritter Sinndimension (Symbolmimik) 773

C. ALLGEMEINE SOZIOLOGIE (DIE PERSON ALS SINN ZWEITER SINNDIMENSION) 777
a) Die Noologie der Gesellschaft 780
1. Die Gesellschaft als Sinn erster Sinndimension 780 / 2. Die Gesellschaft als Sinn zweiter Sinndimension 782 / 3. Die Person als soziologischer Repräsentant 785
b) Die Morphologie der Gesellschaft 786
α) Die Größe 786
β) Die Gestalt 788
1. Die Figuralität 788 / 2. Die Vizinalität 791 / 3. Die Ordinalität 798 / 4. Die Dividualität 799 / 5. Die Harmonialität 802
γ) Die Form (Größe und Gestalt) 804
c) Noologie und Morphologie der Gesellschaft 804
D. DIE PSYCHOLOGIE DER KUNST 812
1. Die Psychologie des Künstlers 812
a) Das künstlerische Schöpfen 812
b) Das künstlerische Schaffen 833
c) Die Methode des Künstlers 838
2. Die Psychologie des Kunstempfänglichen 840
3. Die Psychognomik des Kunstwerks 856
E. DIE SOZIOLOGIE DER KUNST 864

III. DER ORT

1. Geographie von Sinn nullter Sinndimension 893
2. Geographie von Sinn erster Sinndimension 895
3. Geographie von Sinn zweiter Sinndimension (Kulturgeographie) . 899
4. Geographie von Sinn dritter Sinndimension 919
a) Geographie der Sinnsymbole 919
b) Die Kunstgeographie 919

IV. DIE ZEIT

Die Zeit 943
1. Geschichte und der Sinn nullter Sinndimension 949
2. Geschichte von Sinn erster Sinndimension (Naturgeschichte) . . . 950
3. Geschichte von Sinn zweiter Sinndimension (Kulturgeschichte) . . 956
a) Geschichte des Sinnes 956
b) Geschichte der Form von S^0 und S^1 an den Werken der Kultur S^2 982
4. Geschichte von Sinn dritter Sinndimension 989
a) Sinnsymbole 989
b) Formsymbole, Theorie der Geschichte der Kunst 990

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

1. Proportion, Subproportion, Verhältnis von Proportion zu Rhythmus. Eilinie, Ellipse und Schildlinie 75
2. Schleife, Eineck und Schlingen 93
3. Die sieben Verbindungsarten zweier Linien 104
4. Die vier Arten der Dividualität zweier Linien 105
5. Die fünf Arten der Vizinität dreier Linien. 107
6. Varianten des Zweiecks mit ausspringenden und einspringenden Ecken . . . 111
7. Varianten des figural reinen Dreiecks mit ausspringenden Ecken 112
8. Varianten des figural reinen Dreiecks mit einspringenden Ecken 112
9. Varianten der geradlinigen Vierecke, Fünfecke, Sechsecke usw. 113
10. Das allgemeine (unregelmäßige) Zwanzigeck 114
11. Vizinitätsarten der Linie zur Hohlfigur 118
12. Die elementaren Felderarten bei einer Schnittlinie 121
13. Die elementaren Felderarten bei zwei Schnittlinien 124
14. Die elementaren Felderarten bei drei Schnittlinien 126
15. Die Urtypen zweidimensionaler Muster bei n Schnittlinien (Kosmische Beispiele) 128
16. Beispiele der Kombination von mehreren Felderarten zu Mustern 130
17. Die sechs Fälle der Dividualität der Hohlfigur mit einer Schnittlinie 133
18. Grade der Addition und Arten der Division 135
19. Die zwanzig figural verschiedenen Fälle von Addition und Division bei nur einem Endschnitt 138
20. Dividualität bei durchbrochener Schnittlinie 139
21. Scheinfigur und Scheinaddition 140
22. Die beiden Dividualitätsarten des äußeren Randschnittes 142
23. Der Felderfächer als Überlagerung oder als Eindringung deutbar. Divisives und additives Beispiel 143
24. Durchdringung bei zwei und mehr Schnittlinien 144
25. Die Arten der Dividualität bei Binnenfeldern 145
26. Unterschied von Zusammensetzen im psychologischen Sinn und Addieren oder Dividieren im logischen (gestaltlichen) Sinn 147
27. Der goldene Schnitt als harmonischer Mittelfall zwischen den gedrungenen und den schlanken Proportionen 150
28. Auffaßbarkeit als nur eine einzige Hohlfigur mit drei Schnittlinien oder als Addition bzw. Vermischung von vier Hohlfiguren 157
29. Reihung von Hohlfiguren. Additive und divisive (kosmische) Beispiele. . . . 159
30. Gruppierung von Hohlfiguren. Additive und divisive (kosmische) Beispiele. . 161
31. Offene Reihe von Reihen 163
32. Reihe von Reihen, Gruppe von Gruppen 164
33. Der allgemeine (regelmäßige) Zwanzigflächner als Rotationsflächner (dargestellt in Seitenansicht) 172
34. Prüfung offener und geschlossener Hohlflächner durch die Schnittebene. . . 176
35. Beispiele von Dividualitätsarten des Hohlflächners 181
36. Beispiele der Durchdringung von Hohlflächnern 183
37. Vollkugel mit ebener Schnittfläche: plankonvexe Linsen 187

Seite
38. Vollkugel mit konkaver Schnittfläche: bikonvexe Linsen und Kugeln 188
39. Vollkugel mit konvexer Schnittfläche: konkav-konvexe Linsen und Hohlkugeln 189
40. Vollkugel mit je zwei gleichartigen Kugelschnitten 191
41. Vollkugel mit zwei Kugelschnitten 194
42. Vollkugel mit drei Kugelschnitten. 197
43. Vollkugel mit drei Kugelschnitten, die Hohlkugeln ergeben 198
44. Konstruktion der Überfang- und Unterfangfläche durch geradlinige Verbindung der Ecken (Grate und Kehlen) 202
45. Konstruktion der (sinnleeren) Reliefschicht mittels Tangenten 204
46. Grade der Reliefschichtausbreitung 206
47. Die Dividualitätsarten des Vollflächners 208
48. Streureihe und Streugruppe 212
49. Schema der Dividualitätsarten des hohlen Vollflächners 217
50. Die Arten der Dividualität der Hohlraumglieder (Nuten) und der Vollraumglieder (Wandpfeiler) 219
51. Die Arten der Dividualität des hohlen Vollflächners 223
52. Parallelität und Nichtparallelität zweier Achsensysteme innerhalb des hohlen Vollflächners 229
53. Axonometrische und perspektivische Abbildmethode dreidimensionaler Raumformen auf der (zweidimensionalen) Fläche (Ebene) 411
54. Schematische Darstellung der Kunstwerte 596
55. Räumlich eindimensionale und räumlich zweidimensionale Auffassung 615
56. Inversion von Blätterreihe und T-Figuren 619
57. Inversion von einer Vase und zwei Gesichtsprofilen 620
58. Ornament? 668

DIE GRUNDBEGRIFFE

a) Der Sinn überhaupt

Alle Gegenstände der Kunstwissenschaft sind Sonderfälle von „Sinn überhaupt". Was „Sinn überhaupt" sei, läßt sich nicht definieren, sofern eine Definition ein genus proximum und eine differentia specifica fordert. Letztere, die differentia specifica, könnte nichts anderes sein als ein Sonderfall von Sinn, der daher die gesuchte Definition voraussetzt, und Ersteres, das genus proximum, müßte ein noch weiterer Begriff sein als „Sinn überhaupt", ich meine aber den weitesten, den es gibt. Sinn als Sinn begreifen, setzt voraus, daß man Sinn schlechthin schon entdeckt habe. Kein Mensch lernt von einem anderen Menschen, kein Kind etwa von seinen Eltern oder Erziehern, was Sinn sei. Das Sinnhafte entdeckt jeder aus seiner eigensten Kraft, die frühesten Erfahrungen wecken das Unbeschreibliche auf, das wir Sinn nennen.

Das Wort „Sinn" freilich, dies akustische Gebilde, das auch anders lauten könnte, in anderen Sprachen anders lautet, haben wir als Zeichen dem Sinn zuzuordnen gelernt, den wir vorher (allmählich) entdeckt haben. Lehrbar ist der Sprachleib, der dahinter stehende Sinn nur entdeckbar. Dabei enthält die Sprache den von früheren Geschlechtern erfaßten Sinn, wir entdecken für uns durch sie schon längst Entdecktes wieder. Doch die hier in dichten Scharen andringenden Probleme der Sprachphilosophie brauchen nicht heraufbeschworen zu werden, es genügt die kurze Erinnerung an sie, um deutlich zu machen, daß ich eben nicht von der Sprache als Sprachleib, sondern von jenem dahinter liegenden, durch sie ausgedrückten Sinn reden will.

Es ist etwas anderes, wenn man keine streng logische Definition des Begriffes Sinn fordert, sondern nur ein umschreibendes Hinleiten auf schon Bekanntes, dessen man inne werden

soll. Dann kann man wohl sagen: „Sinn ist das subjektive, erfassende und aneignende Bestimmen von Gegenständlichem[1].“ Es ist dabei mit dem Gegenstand das den Gegen-stand von sich abrückende Subjekt, das Ich, mitgegenwärtig gemeint. Sinn ist nur von einem Ich her möglich. Ob es Sinn auch ohne ein sinnerfassendes Ich gebe, ist eine Frage, die ein solches sinnerfassendes Subjekt einschließt (der Ansatz zu einem zyklischen Denken); ich darf das Problem dem Metaphysiker überlassen.

Sobald Sinn nur vom Ich her als möglich angenommen wird, ist das Ich Quelle des „Sinns überhaupt“; dagegen empfängt das Ich passiv die gegebenen Gegenstände, es „setzt“ nicht die Wirklichkeit, sondern „versteht“ sie. Die Dinge spiegeln sich als sinnhaft im Ich, womit noch nicht gesagt ist, daß sie sich als sinnvoll spiegeln. Unsinn ist zu unterscheiden von Nichtsinn. Nichtsinn ist das Korrelat von Sinn, das Einzige, was überhaupt nicht Sinn ist: die Form. Unsinn dagegen ist auch Sinn, ist innerhalb der Region des Sinnhaften Erfaßtes, aber in sich Widerspruchsvolles (z. B. der Satz: der Mond ist ein Fisch). Aber freilich gibt es neben wirklichem Unsinn auch unverstandenen Sinn, d. h. es liegt ein Gegenstand oder ein Zusammenhang von Gegenständen vor, der uns widerspruchsvoll erscheint, weil wir ihn nicht in seinem gesamten Weltzusammenhang oder seinem spezifischen Sinnzusammenhang erfassen, und der zu Sinn wird, sobald diese Einstellung gelingt. Es gibt ferner mißverstandenen Sinn, z. B. die Verwechslung von Sinn und Zweck; die Welt hat einen Sinn — nämlich den, „Welt“ zu sein —, aber sie hat keinen Zweck (nämlich nicht den Sinn, für Menschen geschaffen zu sein); Zweck ist ein bloßer Sonderfall von Sinn, immer ein vom Menschen her entworfener Sinn, kein vorgefundener Sinn der Natur.

[1] Paul Hofmann, Das Verstehen und seine Allgemeingültigkeit (Jahrbuch der Charakterologie VI, 1929, S. 16). Über die Wechselbeziehung von „Sinn“ und „Vorstellung“ vgl. Kap. II, S. 660. Meine Arbeit war im Mai 1935 beendet, kurz vor der Drucklegung kommt mir Hofmanns neue Veröffentlichung: Sinn und Geschichte, München 1937, zu Gesicht, es ist mir nicht möglich, zu ihr in der Eile Stellung zu nehmen.

Die Lehre vom Sinn überhaupt und vom Sinn im besonderen (den Sinnvarianten) ist die Sinnlehre oder Noologie.

b) Die vier Sinnrichtungen

Die Besinnung darauf, daß Sinn überhaupt das Ich zur Voraussetzung hat, zwingt zu der Grundeinteilung von allem Sinn: in das Ich und das ihm gegenüberstehende Nicht-ich (die Welt einschließlich aller anderen Iche). Mein Ich ist mir anders gegeben als alles, was nicht mein Ich ist, und dies auch dann, wenn ich mich selbst als Objekt meiner Betrachtung wähle.

Wähle ich aber zunächst — auf Grund der Einteilung in Ich und Nicht-ich — das Nicht-ich als Objekt des Ich, so finde ich, daß mein Ich auf verschiedene Weise auf das Nicht-ich, d. h. die ganze übrige Welt sich richtet, was auch für jedes Teilstück der Welt ebenso gilt. Ich kann mich zu einer Frucht, z. B. einem Apfel, sehr verschieden sinnhaft einstellen, indem ich ihn entweder verzehre oder ästhetisch betrachte, oder verkaufe, oder verschenke, oder jemandem entreiße, oder als Schöpfung Gottes zum Anlaß eines Dankgebetes nehme, oder naturwissenschaftlich untersuche. Es ist die Frage, ob die vielen Sinnrichtungen sich auf eine kleine Zahl unableitbarer, letzter Gattungen einengen lassen und ob es einsichtig ist, daß es nur eine geringe Zahl solcher Gattungen gibt.

Das Problem ist alt. Der Dreiteilung des Psychischen in Vorstellen, Fühlen, Wollen entspricht die der drei Sinnrichtungen des Theoretischen, Ästhetischen und Ethischen — bzw. die drei Werte (Güter) des Wahren, Schönen und Guten. Zwar ist die Dreiteilung heute noch in der Psychologie lebendig, wird aber nicht mehr für voll genommen. Wo von Kultur die Rede ist, werden als Sinngebilde aufgezählt: Sprache, Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft, Politik, Recht, Religion, Technik, Pädagogik usw., wobei in dem kaum je fehlenden „usw." das Bekenntnis des

Mangels eines erschöpfenden Einteilungsprinzips liegt und das „Leben" als natürlicher Prozeß sich neben den Kulturzweigen schlecht einordnen läßt. Mit großer Wärme und Gedankentiefe hat Spranger das Problem angefaßt[1]. Er stieß auf sechs Grundhaltungen, auf die ich bei den Einstellungen zum Apfel anspielte; es sind die theoretische, ökonomische, ästhetische, politische, soziale und religiöse „Lebensform". Spranger hat sie nicht deduziert, sondern als Ergebnis seiner Erfahrungen hingestellt, die Aufstellung hat daher den Charakter des Aufgerafften. Aber man kann und muß unmittelbar an diese Aufstellung anknüpfen.

Aus der Zweiheit von Subjekt und Objekt[2] folgen vier und nur vier letzte unableitbare Richtungsmöglichkeiten des Sinnes. Erstens: Zwischen Ich und Welt besteht eine wechselseitige Sinnrichtung, das Ich richtet sich auf seine Umwelt, paßt sich ihr ein und paßt umgekehrt die Umwelt sich an. Es erhält sich in der Umwelt und durch sie; das Ich ist selbst nichts anderes als ein Stück der Welt, es ist verweltlicht, es sieht zwar die Welt egoistisch, von seinem Ich her, aber nicht egozentrisch, denn es muß (wenigstens innerhalb dieser Einstellung) sich als ein nur vorübergehendes Zentrum hinnehmen, das in der Welt wurde, in ihr sich erhält, und in ihr wieder aufgehen wird. Diese wechselseitige Sinnrichtung, die das Ich verweltlicht und die Welt ver-icht, nenne ich die profane.

Zweitens: Zwischen Ich und Welt besteht eine einseitige Sinnrichtung, die als Sinnrichtung vom Ich her kommt. Sie kann die Welt vom Ich abrücken, ent-ichen, objektivieren, versachlichen. Das Ich selbst neutralisiert sich, es sucht nicht die Welt, wie sie sich im individuellen Ich spiegelt, sondern „wie sie ist", wie sie auch dann ist, wenn das Ich nicht mehr da ist;

[1] Eduard Spranger, Lebensformen, Halle 1922³. Von meiner Terminologie her sind es allerdings ausgerechnet nicht Formen, die hier untersucht werden, wenn auch selbstverständlich im Begriff Sinnrichtung ebenfalls ein Formfaktor liegt (vgl. S. 7).

[2] Die Zweiheit ist nicht durch Induktion an vielen Erfahrungen abgeleitet und erschlossen, sie ist unmittelbare Gewißheit und daher Ausgangspunkt der Deduktion.

wie sie war, als das Ich noch nicht da war. Das Ich sieht von sich selbst ab, um die Welt völlig unpersönlich, völlig objektiv zu erkennen. Diese einseitige Sinnrichtung auf Welterkenntnis ist die theoretische.

Drittens: Die einseitige Sinngerichtetheit des Ich auf die Welt kann umgekehrt, statt die Welt abzurücken und zu objektivieren, sie in sich hineinziehen und subjektivieren. Obwohl das Ich sich auf einen äußeren Gegenstand konzentriert (Außenkonzentration), versinkt der eingesogene Sinn des Objekts im reinen Ichzustand, der vom Objekt selbst nichts will. Das Ich ist uninteressiert, d. h. nicht „profan" eingestellt, es sucht nicht das Objekt zu erkennen wie es ist, d. h. es ist auch nicht theoretisch eingestellt, es sucht vielmehr in reiner Hingabe ganz „bei sich" zu sein, ganz empfangender Spiegel und Echo. Dieser Zustand entsteht durch das Außenobjekt als Echo, aber er besteht nur aus dem Echo. Diese einseitige Sinnrichtung auf völlige Verichung der Welt, ohne jede Verweltlichung des Ich ist die ästhetische.

Viertens: Das Ich richtet sich nicht auf die übrige Welt und nicht auf sich selbst, sondern über beide hinaus auf ein Drittes, das beide als Voraussetzung allen Seins umschließt, der „Grund" für beide sein muß. Das Ich und die übrige Welt rücken in dieser Einstellung zu einer Einheit zusammen gegenüber dem Dritten, dem Unbekannten, Geahnten, „ganz Anderen". Diese das Ich aufhebende, auslöschende Sinnrichtung ist die sakrale.

Die Einsicht, daß es nur vier irreduzible Sinnrichtungen geben kann und alle anderen besonderen Arten nur Kombinationen von ihnen sein müssen, ergibt sich nicht aus der Erfahrung, sondern a priori, und das bedeutet, sie ergibt sich nicht noologisch, sondern morphologisch, d. h. formal. Richtungen sind Formfaktoren. Zwischen zwei Sinnvarianten sind einsichtigerweise nur die vier genannten Richtungen denkbar: erstens wechselseitig oder zweitens einseitig von A nach B (Druck), oder drittens einseitig von B nach A (als Zug von A),

oder schließlich viertens von A aus ohne sich auf B selbst zu richten, was aber streng genommen eine dritte Sinnvariante C (Gott) voraussetzt. Eine fünfte formale Möglichkeit gibt es nicht. Es wäre denn die von C aus, die an A vorbeigeht, aber eben deshalb für A nicht existieren könnte.

Das Ich kann, wie gesagt, sich zum Objekt seiner selbst machen. Die Sinnrichtungen ändern sich dabei nicht. Ohne weiteres ist klar, daß das Ich sich selbst theoretisch und ästhetisch betrachten kann; das innerste Ich ist dann auf Teile seiner selbst gerichtet (Selbstbeobachtung des Psychologen, andererseits ästhetisches Haften an eigenen Gefühlen). In profaner Sinnrichtung ist das Ich des einzelnen Augenblicks seinem eigenen Gesamtcharakter als seiner inneren (seelischen) Umwelt gegenübergestellt, der Mensch muß „mit sich selbst fertig werden", muß seine vorhandene eigene Naturanlage an die jeweilige eigene Willensrichtung und Selbstgestaltung anpassen. Schließlich in der sakralen Sinnrichtung geht das Ich, das sich selbst zum Objekt nimmt, mit Überspringung der Welt und gewissermaßen seiner selbst mystisch unmittelbar in den Zustand der Erlöstheit und Vergottung über.

Das Ich ist jedoch nicht etwa die reine ästhetische Sinngerichtetheit, obwohl in ihr das Ich ganz „bei sich" ist, denn zum ästhetischen Zustand gehört stets ein Objekt und sei es nur das eigene Ich „als Objekt", das die anderen Richtungen mit enthält. Das Ich ist auch nicht die Summe der vier Sinnrichtungen, sondern die primäre Sinneinheit, die sich nur verschieden wendet. Die Richtungen sind nichts Materielles, nicht Organe; das Ich wendet sich als Ganzes in profaner oder theoretischer, oder ästhetischer, oder sakraler Stellung seinem Gegenstand zu. Den Gegenstand sucht es in theoretischer Einstellung objektiv zu erkennen, aber in den anderen Sinnrichtungen ist der Prozeß stets ein unmittelbarer, nicht etwa daß „der" Gegenstand stets der objektive oder der als objektiv erkannte wäre, daß also eine theoretische Überlegung und

Objektivierung vorangehen müßte, ehe „der" Gegenstand ästhetisch, sakral, oder profan aufgenommen würde; für die ästhetische Sinnrichtung ist der ästhetische Gegenstand der Gegenstand, für die sakrale der sakrale Gegenstand der Gegenstand für die profane der profane Gegenstand der Gegenstand wie für die theoretische Sinnrichtung der theoretische Gegenstand der Gegenstand ist.

Das Ich versteht bestimmte andere Gegenstände seiner Umwelt als ebenso sinnverstehende wie es selbst sinnverstehend ist. Fremdverstehen ist das Erleben gleicher Sinnrichtungsmöglichkeiten im Du wie im eigenen Ich. Wir verstehen auch die sämtlichen Lebewesen in ihrer profanen Haltung, ihrem Verflochtensein mit ihrer Umwelt und verstehen diese Haltung als Sinnrichtung (nicht nur als bloße Haltung) bei den höheren Tieren, die auch gewisse niedere Grade der Vergegenständlichung, also theoretischer Sinnrichtung haben mögen. Im Mitmenschen erleben wir verstehend die gleiche Fähigkeit zu allen vier Sinnrichtungen, die uns selbst gegeben sind, wir erleben im Wir, im Verbande der menschlichen Gesellschaft erst die volle Entfaltung des Ich. Sprangers politische und soziale Lebensformen sind Kombinationen nicht nur von verschiedenen Sinnrichtungen (der profanen und theoretischen), sondern auch von Sinnrichtungen verschiedener Iche, also reduzibel.

Die Sinnrichtungen sind nicht mit den „Werken" zu verwechseln. Staat, Wissenschaft, Kunst, Religion sind hoch entwickelte, komplizierte Werke und nicht Sinnrichtungen des Ich.

Jede der vier Sinnrichtungen kann sich der je drei anderen bemächtigen. Man kann das Theoretische, Ästhetische und Sakrale profan benutzen, kann das Profane, Ästhetische, Sakrale theoretisch erkennen, das Profane, Theoretische, Sakrale ästhetisch aufnehmen und das Profane, Theoretische, Ästhetische heiligen. Das Theoretische, Ästhetische usw. bedeutet hier noch nicht ausschließlich das theoretische, ästhetische usw. Werk, also nicht ohne weiteres Wissenschaft, Kunst usw., es kann auch

jeder beliebige Naturgegenstand darunter verstanden werden (der Apfel). Es ist deutlich, daß die von Menschen geschaffenen Werke eine bestimmte Sinngerichtetheit als die adäquate fordern, während die Naturobjekte hiergegen neutral sind. Ein Kunstwerk fordert als adäquate Sinnrichtung die ästhetische (insbesondere künstlerische) und nicht die theoretische. Ein Wissenschaftswerk wiederum fordert als adäquate Sinnrichtung die theoretische und nicht die ästhetische. Aber da sich eine jede Sinnrichtung des Gebietes der anderen bemächtigen kann, anders gesagt, da das Ich mit einer Richtung auf die drei anderen zielen kann, ist es möglich, Kunstwerke wissenschaftlich zu behandeln und Wissenschaftswerke ästhetisch aufzunehmen. Wenn man Kunstwerke nur mißt, wägt, chemisch analysiert, behandelt man sie zwar wissenschaftlich, aber nicht als Kunstwerke, d. h. nicht kunstwissenschaftlich; wenn man eine Marmorfigur transportiert, behandelt man sie profan usw. Aber man kann auch das Kunstwerk adäquat, also in ästhetischer Sinnrichtung hinnehmen und dann theoretisch untersuchen, was dies bedeute; dann treibt man zwar Theorie, aber sie bezieht sich auf Objekte, die durch die subjektive Einstellung hindurchgegangen sind, sie bezieht sich also auf ästhetisch erlebte Objekte. Entsprechend kann man Wissenschaftswerke in ästhetischer Sinnrichtung auffassen (inadäquat), und dann die ästhetischen Werte (des Aufbaus, der Sprache) hoch oder gering veranschlagen (oder auch ohne ausdrückliche und sprachlich formulierte Wertung ästhetisch hinnehmen).

Dürfen zwar die Werke nicht mit den Sinnrichtungen verwechselt werden, so entspringen sie doch aus ihnen, und entspringt auch nicht jedes Werkgebiet ausschließlich aus einer einzigen Sinnrichtung (weil das Ich stets als Einheit lebt und schafft), so doch unter Vorherrschaft einer Sinnrichtung, bzw. zweier oder dreier. Der profanen Sinnrichtung entspringen (unter Mitwirkung der anderen) die Wirtschaft, Technik, Gesellschaft; der theoretischen die Wissenschaft, der ästhetischen

die Kunst, der sakralen die Religion. Da meine Arbeit eine wissenschaftliche ist, drängt sich vor allem die Frage nach dem Sinn der Wissenschaft auf, während die Frage, was Kunst sei, erst innerhalb dieser Wissenschaft beantwortet werden kann und soll.

c) Der Sinn der Wissenschaft

Genetisch gesehen entsteht die Wissenschaft innerhalb der theoretischen Sinnrichtung aus vorwissenschaftlichen Stadien. Deskriptiv gesehen bestehen mehrere Gebiete theoretischen Charakters nebeneinander: das vorwissenschaftliche Denken, die Weltanschauung, die Lebensanschauung, die Wissenschaft und die Philosophie. An dieser Stelle soll nur das Gebiet der Wissenschaft untersucht werden.

Das bloße Wahrnehmen, zur-Kenntnis-nehmen eines Gegenstandes (der Außen- oder Innenwelt) ist natürliche Reaktion des Ich, es gehört zur profanen Sinngerichtetheit. Die Einzelkenntnisnahmen (Kenntnisse) werden in der Lebenspraxis, im natürlichen Handeln von Fall zu Fall verwendet. Die theoretische Sinnrichtung verselbständigt die Kenntnisse zu „Erkenntnissen". Im vorwissenschaftlichen Denken stehen diese „Erkenntnisse" ebenfalls noch in einem engen Zusammenhang mit der Lebenspraxis. Der Gärtner hat beträchtliche botanische Kenntnisse, aber auch Erkenntnisse bezüglich der Lebensbedingungen der Pflanzen. Kenntnisse sind seine Vertrautheit mit den einzelnen Pflanzenarten, wobei die Kenntnis der Namen wieder nur das äußere Gewand für die Kenntnis der einzelnen Arten von Sinn bedeutet, der hinter den Namen steht; er kennt die Tatsachen, „weiß", was schadet und nützt. Erkenntnisse dagegen sind das über das bloße Wissen, daß alles so ist wie es ist, hinausgehende Wissen, nämlich z. B. warum das eine fördert, das andere schädigt. Aber diese Erkenntnisse und Erklärungen bleiben im Dienste der Praxis, sie sind ebenfalls (noch oder nur)

eingestellt auf das jeweils Aktuelle. Wissenschaftlich (dem Sinn nach) wird das Denken, sobald es sich ausschließlich auf die Erkenntnis konzentriert. Der Botaniker teilt mit dem Gärtner die Tendenz zur Richtigkeit der Kenntnisse und Erkenntnisse, Richtigkeit ist ein notwendiges, aber noch kein hinreichendes Merkmal der Wissenschaft. Der Gärtner (als Gärtner) interessiert sich nur für diejenigen Pflanzen, welche er selbst pflanzt und das Unkraut, das er bekämpft; der Botaniker — oder richtiger, die Botanik sucht die gesamte Pflanzenwelt als: zusammenhängende Einheit zu erkennen, das Pflanzenhafte im Wesen als Allgemeines zu erfassen. Sie läßt die Unterscheidung von Kraut und Unkraut fallen und sucht statt der Nützlichkeit für den Menschen die Lebensdynamik der Pflanze selbst zu ergründen. Übertragen von der Einzelwissenschaft auf die Wissenschaft schlechthin lautet daher der Satz: die Wissenschaft behandelt nicht ein einzelnes Stück, einen zusammenhängenden Ausschnitt, eine Auswahl der Welt, ihr Sinn ist die Erkenntnis der Welt als zusammenhängender Einheit, die Erkenntnis des Weltganzen. Zur Forderung der Richtigkeit der Kenntnisse und Erkenntnisse kommt die der Totalität.

Wissenschaft ist (ihrem Sinn nach) die Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit.

Gegenstand der Wissenschaft ist daher auch das Ich, auch das Du, auch das Unrichtige: Irrtum, Phantasie, Betrug, Lüge, Irrsinn. Gegenstand der Wissenschaft ist auch die Wissenschaft, die ein Stück der gesamten Wirklichkeit ist — wenn auch in etwas anderem Sinne als die konkreten Gegenstände. Das Wort Wirklichkeit enthält das Wirken. Wissenschaft wirkt, wird, sie ist ein geschichtlicher Prozeß vom vorwissenschaftlichen Denken zu einem letzten Schlußzustand, der keine Unrichtigkeiten mehr enthalten und alles Wirkliche umfassen wird oder soll. Die jeweilige Wissenschaft hat in sich die Tendenz zur endgültigen Wissenschaft, sie ist ein Gemisch von Richtigem und Irrigem. Meine Sinndefinition der Wissenschaft bezieht sich auf den Schluß-

zustand. Das Irrige in der „Wissenschaft“ (oder im Wissenschaftsbetrieb) ist nur Scheinwissenschaft, es trägt den Pfeil zur Wissenschaft in sich, ist historisch und wird „nur historisch“, sobald es als Irrtum entlarvt ist.

Zur Wirklichkeit gehört nun selbstverständlich auch die Geschichte, zur Wissenschaft gehört daher auch die Kenntnis und Erkenntnis der gesamten Geschichte. Zur Wirklichkeit gehört ebenso die Kunst und die Geschichte der Kunst, zur Wissenschaft daher auch die Kenntnis und Erkenntnis der Kunst und ihrer gesamten Geschichte. Nur tritt hier in Kraft, daß die Kunst selbst in wissenschaftlicher Haltung inadäquat oder mindestens mittelbar betrachtet wird. Denn auch wissenschaftlich kann von Kunst und — auch dies muß anerkannt werden — von Kunstgeschichte nur reden, wer Kunst und Kunstgeschehen selbst adäquat zuvor erfaßt, erlebt hat. Kunst ist nicht einfach mit dem konkreten Kunstwerk gegeben, die unmittelbar wissenschaftliche Untersuchung des Kunstwerks wird immer kunstfern bleiben, Kunst ist erst als Erlebtes „wirklich“. Das Kunstwerk ist nur der Anlaß dazu und der Niederschlag davon. Die Kunstwissenschaft bezieht sich daher zentral auf die Kunst als Erlebtes, sie kann aber dies Erlebte oder zu Erlebende nur mittelbar durch die Kunstwerke hindurch erfassen, und muß daher, ehe sie an die künstlerisch erlebten Kunstwerke sich wendet, die Kunst-Werke lediglich als Werke wissenschaftlich erforschen. Über das noch nicht objektivierte, ungeboren im schaffenden Künstler erlebte Kunstwerk kann nur der Künstler selbst theoretische Untersuchungen anstellen. Ein Psychologe, falls er selbst nicht Künstler ist, wird sich die Erfahrungen des Schaffenden erfragen müssen.

Auch in der Kunstpraxis spielt vorwissenschaftliche Theorie eine Rolle, sie kann sich bis zu voller Wissenschaftlichkeit steigern (Anatomie, Perspektive), aber sie braucht es nicht. Der Künstler verhält sich zur Kunstwissenschaft ähnlich, wie der Gärtner zur Botanik. Was die reine Wissenschaft von der

angewandten dem Sinn nach unterscheidet, dürfte an der Kunstwissenschaft vielleicht noch leichter zu erkennen sein. Der Künstler befaßt sich mit seinem Kunstwerk und, wenn er Kunsttheorie treibt, dann stets pro domo mit apologetischem und polemischem Einschlag, er bleibt subjektiv, auch wenn er sich bemüht, objektiv zu denken; für ihn gibt es unter allen möglichen Kunstwerken eigentlich nur das von ihm zu schaffende und die ihm innerlich verwandten oder verständlichen Werke. Er unterscheidet sozusagen Kraut und Unkraut. Der Kunstwissenschaftler dagegen befaßt sich grundsätzlich mit allen Kunstwerken, den vorhandenen, vorhanden gewesenen und künftigen und für ihn sind diese konkreten Kunstwerke, dank dem Vorhandensein von historischen Künstlerpersönlichkeiten, die historische Auswahl aus den theoretisch möglichen Kunstwerken; sein eigentliches Gebiet sind die Kunstmöglichkeiten als Rahmen der Kunstwirklichkeiten.

Allgemein bedeutet daher in der obigen Definition „Wissenschaft ist (ihrem Sinn nach) die Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit" das Wort Erkenntnis soviel als Erkenntnis der Wirklichkeit als möglich. Der Wissenschaftler sammelt zwar rein empirisch Tatsachen, aber er nimmt die Tatsachen nicht einfach hin, sondern er versteht sie ihrer Möglichkeit nach; er beginnt mit Empirie (a posteriori), schwingt sich aber dann zur Deduktion (aus Begriffen a priori) auf; er „erklärt" nicht nur Zusammenhänge nach Ursache und Wirkung (faktisch), sondern er „erklärt" sie nach Grund und Folge („fakultativ"). Erklären heißt in diesem Sinne: nachweisen, daß etwas „möglich", d. h. verwirklichbar oder existenzfähig ist, nicht, oder nicht nur, daß es existiert. Gegenüber noch nicht vorhandenen Werken (Handlungen usw.) hat das Wort „möglich" den Nebensinn von ausführbar und verwirklichbar, wie man z. B. die Politik als die „Kunst" des Möglichen bezeichnet; gegenüber bereits vorhandenen Werken liegt der Beweis der

Möglichkeit schon in ihrer Existenz und trotzdem kann man die Frage nach ihrer Möglichkeit stellen und schafft erst dadurch den wissenschaftlichen Standpunkt.

Die Wissenschaft bezieht sich daher auf zwei Gebiete, das weite Gebiet der Möglichkeit, das enge der Wirklichkeit. Danach ist Wissenschaft (ihrem Sinn nach) Erkennen der gesamten Wirklichkeit auf dem Grunde der gesamten Möglichkeit.

Mein Buch behandelt nicht die Wissenschaft der gesamten Wirklichkeit der Kunst, sondern die der gesamten Möglichkeit von Kunst.

Der laxe Sprachgebrauch bezeichnet oft (irrtümlich) den Teil der Wissenschaft, der sich mit den wirklich vorhandenen Dingen befaßt, als praktisch, den anderen als theoretisch. Aber beide sind theoretisch, insofern sie innerhalb der theoretischen Sinnrichtung beharren und auf bloßes Erkennen ausgehen. Allerdings ist der Sprachgebrauch deshalb verständlich und entschuldbar, weil man an den wirklichen Dingen eher ein praktisches (profanes) Interesse hat als an den möglichen. Man darf nur nicht vergessen, daß die wirklichen Dinge etwas anderes sind und bleiben als alle wissenschaftlichen Erkenntnisse. Aller wissenschaftliche Sinn ist vom Menschen künstlich geschaffenes Werk, z. B. die Botanik mit allen ihren einzelnen Sinnvarianten. Sie selbst als geistiges Gebilde — also nicht nur die gedruckten Bücher — steht der wirklichen Pflanzenwelt als etwas zweites, selbständiges, anderes gegenüber, kein bloßes Spiegelbild, keine Dublette, sondern Umschöpfung. Die Pflanzen wachsen getrennt von der Botanik, umgekehrt dagegen wächst die Botanik abhängig von den Botanikern (allerdings auch von den Pflanzen) weiter. Deshalb ist auch der sogenannte praktische Teil der Wissenschaft schon theoretisch. Aber auch der sogenannte theoretische Teil der Wissenschaft ist „praktisch“, insofern er für jenen ersten die Voraussetzung, die Grundlage bildet — ganz abgesehen davon, daß auch die rein

theoretische Wissenschaft ihre Praxis hat, d. h. „gemacht" wird und für den Theoretiker „praktischen" Wert haben kann, nämlich profanen Nutzen.

Der Unterschied der beiden Teile der Wissenschaft ist jedem Wissenschaftler geläufig. Man nennt häufig den Teil, der sich im Bereich der Möglichkeiten umsieht, den systematischen; dies ist nur dann begründet, wenn er in der Form des Systems vorgetragen wird. Das System ist auch die dafür angemessene Form. Allein es läßt sich sowohl eine nicht systematische Behandlung dieses Teils denken wie eine systematische des zweiten (konkreten) Teils, der die wirklichen Tatsachen vorbringt. Auch die Bezeichnung des einen Teils als allgemeinen (generellen), des anderen als besonderen (speziellen) ist nicht dem Gegensatz beider entsprechend, der ausschließlich durch den von möglich und wirklich zutreffend bezeichnet ist. Will man die Ausdrücke abstrakt und konkret dafür gebrauchen, so ist dies wieder nur mit der Einschränkung statthaft, daß im konkreten Teil der Wissenschaft auch viele abstrakte Begriffe und Gedankengänge vorkommen können, obwohl sie sich schließlich auf die konkreten Dinge richtet, und daß im abstrakten Teil der Wissenschaft auch Konkretes mitgemeint ist. Man hat den meist in Form des Systems auftretenden Teil der „abstrakten" Wissenschaft mitunter als die leere Hülse, das Gehäuse bezeichnet, den der konkreten als die eigentlich brauchbare Einrichtung mit Geräten. Dies Bild sollte jedem klar machen, daß beide Teile aufeinander angewiesen sind und, erst miteinander organisch verwachsen, die Wissenschaft ausmachen. Dies hindert nicht, daß ich mich hier bloß mit dem Gebiete der Möglichkeiten abgebe.

d) Person und Sache, Ort und Zeit

Innerhalb der Wissenschaft ergibt sich die erste Einteilung der Sinnvarianten aus dem Wesen der theoretischen Sinnrich-

tung, die den Sinn überhaupt in Ich und Nicht-ich zerlegt. Aus dieser wissenschaftlichen Einteilung folgt für die Philosophie nicht eine Verabsolutierung der Standpunkte von Schein und Sein an sich, von Subjektivismus und Objektivismus, als wäre einer dieser Standpunkte der „richtige". Die Philosophie hat in der jüngsten Vergangenheit diese Disjunktion, die Alternative, durch den Schritt zum Korrelativismus zu überwinden geglaubt. Allein diese philosophischen (erkenntnistheoretischen) Fragen sind nur anzudeuten, um klar zu machen, daß hier nicht sie zur Erörterung stehen; nicht um Philosophie handelt es sich an dieser Stelle, sondern um Wissenschaft, die einfach einteilt in Ich und Nicht-ich, und durch Zusammenfassung aller individuellen menschlichen Iche unter den Sinn „Person" die Einteilung in Person und Sache an die Spitze stellt.

Daß hier das Wort „Person" zu wählen ist und nicht einfach „Mensch", folgt daraus, daß dies letztere Wort oft nur jene Sache meint, die in der Somatologie und Anthropologie erforscht wird. Aber der Sprachgebrauch ist hier sehr schwankend, man redet z. B. von einer Personenwaage, obwohl auf ihr nicht die „Person" gewogen wird. Die Person hat zwar auch ein physikalisches Gewicht, chemische, biologische Kräfte, aber insoweit sie auf diese Seite ihres Seins hin betrachtet wird, ist sie Sache; Person im engen, gehobenen Sinn wird sie erst, wenn wir ihre Fähigkeit zur Wendung nach den vier Sinnrichtungen als einen in sich geschlossenen Komplex meinen.

Eine allgemeine, d. h. umfassende Wissenschaft hätte mit der Untersuchung der Person zu beginnen, sie würde die Disziplin der Psychologie an den Anfang stellen. Eine Sonderuntersuchung, die eine einzelne Sache, die Kunst, aus der Gesamtheit der möglichen Objekte der Wissenschaft auswählt, wird umgekehrt mit der Untersuchung dieser Sache beginnen. Ich werde zuerst „objektiv" erfragen, was Kunst ist und welches die Möglichkeiten der Verwirklichungen von Kunst sind, um erst dann von

der Person her (d. h. subjektiv, aber nicht individuell subjektiv) das objektiv erfaßte Was zu verstehen.

In diesen Kapiteln von der Sache und der Person wird von der Kunst und den mit ihr sich befassenden Personen nur im allgemeinen gesprochen werden, d. h. nicht von einzelnen bestimmten Kunstwerken, Künstlern oder Kunstempfängern. Die auf das nur Mögliche eingestellte Wissenschaft kann aber (ebenfalls im allgemeinen) nach den individuellen Erscheinungsweisen von Kunst und kunstinteressierten Personen fragen. Das bedeutet: sie fragt nach den „raum-zeitlichen" Bedingtheiten, genauer gesagt, nach den örtlich-geschichtlichen. Die allgemeinste Einteilung von Sinn in Person und Sache zerlegt sich in eine Untereinteilung, also:

1. die Personen und Sachen im allgemeinen;

2. die besonderen Personen und Sachen, d. h. die nach Ort und Zeit bestimmten.

Aber auch in den Kapiteln, die der Kunstgeographie und Kunsthistorie gewidmet sind, bespreche ich nicht einzelne Künstler, Völker, Epochen, Stile, sondern ebenfalls die Besonderheiten von Personen und Sachen nur als durch Ort und Zeit bestimmte Besonderungsmöglichkeiten, nicht als (konkrete) Besonderungswirklichkeiten. Es ist als Hilfsmittel für die Anschaulichkeit erlaubt, einzelne Künstler, Kunstwerke, Völker, Epochen als Beispiele zu nennen, aber grundsätzlich könnte und dürfte ich dies Buch mit Umgehung jedes Eigennamens schreiben. Eine „Kunstwissenschaft ohne Namen" im Sinne eines Nichteingehens auf die Person und Persönlichkeit wäre das nicht und ist es nicht, da ich über die Person und Persönlichkeit ausführlich schreiben werde, allerdings über keine einzelne wirkliche historische. Nur das erste Kapitel, das die Sache behandelt, ist eo ipso Kunstwissenschaft „ohne Namen" im Sinn des Nichtberücksichtigens der personalen historischen Kunstschaffenden. Völlig apersonal ist aber auch dies Kapitel über Kunsttheorie und Ästhetik nicht, da es nur in den ersten Stufen die Sache als apersonal behandelt,

dann aber, sobald von den künstlichen, d. h. durch Menschen hergestellten Sachen die Rede ist, von personalen Sachen — als allgemeinen Möglichkeiten — spricht.

2. DIE MORPHOLOGIE

a) Die Form überhaupt

In dem Satz: alle Gegenstände der Kunstwissenschaft sind Sonderfälle von „Sinn überhaupt", bedeutet „Sonderfall", daß alle Gegenstände der Kunstwissenschaft — schon logisch betrachtet — geformt sind, auch die Kunstwissenschaft als Ganzes ist Sonderfall von Sinn überhaupt und darum — schon logisch betrachtet — geformt, denn die Sonderung schließt die Formung ein. Form ist Sonderung, Abgrenzung. Auch der Sinn: „Sinn überhaupt" ist als logischer Begriff geformt, nämlich abgegrenzt von „Form überhaupt". Aber der Sinn „Sinn überhaupt" selbst (rein als Sinn vorgestellt) ist formfrei, ist geradezu das Gegenstück von Form, wie umgekehrt die „Form überhaupt", selbst (rein als Form vorgestellt) absolut sinnfrei ist, sie ist das Gegenstück von Sinn. Form läßt sich in Sonderfällen, z. B. in der Logik oder bei anschaulichen Dingen, sehr wohl durch den Hinweis auf Sonderung und Abgrenzung immerhin beschreiben. „Definieren" läßt sich Form so wenig wie Sinn. Form ist ja selbst „Definition", Begrenzung.

Das Wort „Form", dies akustische Gebilde, ist Zeichen für das, was wir mit Form meinen; das Wort wie jedes Zeichen hat einen Sinn und so das Wort „Form" seinen Sinn (es „bedeutet" Sinn), aber das besagt nicht etwa, daß die Form selbst, die mit dem Wort Form gemeint ist, Sinn sei (d. h. die Form selbst „bedeutet" nicht Sinn).

Sinn und Form sind korrelate oberste Begriffe. Jeder wird für sich dadurch gewonnen, daß man vom anderen absieht (ab-

strahiert); denn überall, wo wir Sinn vor uns haben, ist er in Form gegeben. Sinn schlechthin begegnet uns nirgends als in unserer Abstraktion. Das Entsprechende gilt von der Form.

Die Lehre von der Form überhaupt und den Formen im besonderen ist die Formenlehre oder Morphologie.

b) Die (sinnleere) Form des Sinnes (Logik)

Auch das vorwissenschaftliche und außerwissenschaftliche Denken vollzieht sich in logischen Formen. Alle logischen Formen sind als Formen sinnleer. Der Zusatz „sinnleer" zum Begriff Form ist pleonastisch, weil tautologisch mit „Form"; ich gebrauche ihn, weil dadurch leichter und stärker zum Bewußtsein kommt, daß ich mit der Form jeweils die Nurform meine, auch wenn sie mit Sinn verknüpft ist. Ich sehe z. B. beim Apfel vom Sinn des Apfels ab, wenn ich seine Form (z. B. seine geometrische Raumform) meine.

Die Form, zum Gegenstand des Nachdenkens gemacht, bekommt scheinbar den Rang von etwas Sinnvollem, indes sie doch das Entgegengesetzte, das Sinnfremde sein soll. Aber man darf sich durch den Schein nicht beirren lassen: „Form als Sinnvariante", d. h. zum Sonderfall von Sinn erhoben, ist gar nicht mehr als formend gemeint, sondern man meint dann Form als das Geformte. Form im originären Sinn ist immer als wirkend, als formend gemeint. Das einfache prädikative Urteil, ausgedrückt in der „Formel" a ist b, enthält nur die Anweisung, daß man zwei Sinnvarianten durch die Kopula verknüpfen soll, während die Wahl der Sinnvarianten völlig freigestellt ist. Die Kopula (als reine Kopula) bedeutet an sich nur die mögliche Verknüpfung, nicht die wirkliche, d. h. sie behauptet nicht die Existenz von a und b, wenn auch die Kopula mitunter, nämlich bei Einsetzung von passendem Sinn, Existenzialsinn erhält. Sage ich nun statt „a" ist „b" durch Einsetzen der oben genannten

Begriffe „Form“ (a) ist „Gegenstand meines Nachdenkens“ (b), so ist Form gleich a in die Stelle des Sinnvollen eingeschmuggelt, Form in die für Sinn bestimmte Leerstelle (die eine bloße Form ist) unterschoben, und deshalb plötzlich etwas Sinnvolles (vielleicht auch Seiendes) und völlig anderes geworden als die ungestört gebliebene Form des Urteils selbst[1]. Setze ich also den Begriff Form als grammatikalisches Subjekt in das Urteil ein, so bewahrt die Kopula ihren echten bloßen Verknüpfungscharakter — man sagt auch Verknüpfungssinn — erhält aber durchaus keinen echten Sinn von existentia oder essentia. Am deutlichsten wird die Sachlage wohl in dem Satz: Form ist: nicht Sinn[2]. Die Verknüpfung, die durch die Kopula bezeichnet wird, ist aber freilich eine andere als die des „und“. Beide, das „ist“ und das „und“ haben verschiedenen Sinn, aber sie sind nicht Sinn.

Sinn schlechthin ist wie eine unendliche Ebene grenzenlos. Er läßt sich räumlich durch eine unendliche Ebene darstellen, in der jeder Punkt oder jedes Flächenstück einem bestimmten Sinn zugeordnet ist. Eine geschlossene geometrische Figur, z. B. ein Kreis, ist die Darstellung eines völlig begrenzten (definierten) Begriffs, eine offene Figur die eines unvollständig definierten, eine Fleckbildung mit in den Grund verlaufender Grenze die einer verschwommenen Vorstellung, die noch nicht zu einem fest umgrenzten Begriff geworden ist oder auch nie werden kann. Auch solche verschwommene Vorstellungen gehören in die Lehre von der sinnleeren Form des Sinnes, man denkt mit ihnen im vor- und außerwissenschaftlichen Denken

[1] Das gleiche gilt auch, wenn ich von der Form des Urteils selbst urteile, also in dem Satz: [Die Form des Urteils „a“ ist „b“] ist [Gegenstand meines Nachdenkens]. Form geblieben ist wieder das Verhältnis der beiden durch eckige Klammern markierten Satzteile zueinander, also das Verhältnis von S zu P (Subjekt zu Prädikat). Beide sind verbunden, was durch das „ist“ zum Ausdruck kommt. Manche Logiker sprechen hier von Geltung. Die Form als bloß Geltendes ist und bleibt etwas anderes als Sinn.

[2] Wäre „Form“ in diesem Satze wirklich Sinn, so wäre er aufzulösen in: Sinn ist nicht Sinn, was ein Widerspruch ist. Anerkennt man Form als Nichtsinn, so ergibt die Auflösung: Nichtsinn ist nicht Sinn. Dies ist eine Tautologie, aber sie ist richtig.

dauernd und dennoch logisch. Wer z. B. sagt: „Der Staatsmann muß eine ethische Weltanschauung haben", mag weit davon entfernt sein, genau definieren zu können, was Staat und Staatsmann, was Ethik und Weltanschauung ist, aber er kann trotzdem mit diesem Satz logisch weiter denken (noch nicht wissenschaftlich). Man kann die Gesamtheit der Sinnvarianten zum Begriff der Welt vereinigen und mit dem Ich zusammen als begrenzten oder als verschwommen wogenden Bereich innerhalb der Sinnebene eintragen, oder auch beide sich ins Unendliche ausdehnen lassen. Man kann anschaulich sagen, in dieser Ebene läßt sich der Sinn „Gott" gar nicht als selbständiger Sinn, bestenfalls als menschliche Vorstellung als „ein Gott" eintragen; um Gott selbst zu „lokalisieren", bedürfte es einer weiteren Dimension. Die Sinnebene liegt gewissermaßen im Sinnraum Gottes, sie ist nur eine verschwindend dünne Schicht in Gottes Sinnunendlichkeit.

Eine unendliche Gerade, irgendwo in diese Sinnebene gelegt, erzeugt zwei Bereiche A und B, die sich gegenseitig begrenzen und ausschließen, die aber sonst völlig grenzenlos bleiben. Es bedarf hier auch nicht einmal der scharf gezogenen Geraden, ich kann zwei solche Bereiche auch trennen, ohne eine deutliche Grenze zu ziehen, z. B. wenn ich allen Sinn einteile in klaren und unklaren, es wird dann ein allmählicher Übergang vorliegen, ohne daß man immer (oder sofort) entscheiden könnte, ob ein Sinn schon als klarer zu zählen sei. Aber ob diese Teilung scharf oder verschwommen stattfinde, sie erzeugt ein Urteil. Denn mit der Teilung in A und B ist einschließlich das Urteil A ist A, B ist B, A ist nicht B, A ist nicht NonA gegeben. Man soll die Winke der Sprache nicht überschätzen, aber auch nicht gering achten: urteilen ist hier ein ur-teilen.

Mit der Teilung des Sinnes in zwei Bereiche ist aber weiter das Urteil „A und B sind Teile des Ganzen" gegeben, ferner: sie sind zwei Teile des Ganzen, das Ganze ist eine Einheit, ferner: entweder beide Teile sind gleich oder verschieden

groß, im letzteren Falle also das Urteil: A oder B ist größer. Die niederen Einheiten in diesen logischen Formen bezeichne ich als Figuren, ihre Verbindung zu höheren Einheiten als Muster[1]. Zum Bestehen eines Musters gehören die Figuren und ihre Verbindung. Eine Figur hat aber nur ihre Möglichkeit innerhalb eines Grundes, z. B. das Dreieck innerhalb der Ebene. In den logischen Formen bildet der Grund jene ebene Sinnfläche, die man, falls es nötig würde, auch als gekrümmte Sinnfläche oder sonst drei oder mehr dimensionales Raumgebilde konstruieren mag, jedenfalls ist der Grund der logischen Formen die Form schlechthin. Wir beziehen uns auf den Grund, sowohl wenn wir die Figuren in ihm bilden, als wenn wir diese verbinden. Wie die ganze Planimetrie ihre Urgesetze von der Ebene empfängt, die sphärische Geometrie von der Kugel, so ist in höchster Allgemeinheit, die unsere Denkkraft zu erreichen fähig ist, alles logische Denken abhängig von der inneren Gesetzlichkeit der Form schlechthin, die ich als „Grund" der logischen Figuren und Muster bezeichne.

Von den Mustern „a ist b", „a und b", „a oder b" ist das erste in sich fertig, die beiden anderen unvollständig, man erwartet ein c (also a und b ist c usw.). In jedem Fall bedeuten die Worte „ist, und, oder" nicht selbst Figuren, sondern den Grund selbst. Alle „mitbedeutenden" oder wie die Grammatiker sagen synkategorematischen Worte beziehen sich auf den Grund, dazu gehören je nach der Sprache auch die Präund Suffixe. Hinter der Sprache steht der reine Sinn; die Grammatik führt nicht in den Sinn (das besorgt das Vokabular), sondern in die Form des Sinnes und, bei Abstreifung von den Besonderheiten der Sprachen, in den „Grund", in dem erst die Vokabeln möglich werden und der die Verbindungsprinzipien der Sinnvarianten a priori enthält. Das Studium der reinen

[1] Man könnte auch statt Figur Element, statt Muster Komplexion sagen; meine Terminologie entspringt aus dem Sprachgebrauch der Kunstwissenschaft und möge hier hingenommen werden.

Grammatik[1] führt in das Herz der Logik, nämlich in ihre Axiomatik.

a) Die Größe

Schon mit dem Grunde ist die Zahl gegeben: ein Grund. Jede Figur ist eine Einheit. Die neuere Philosophie der Mathematik rechnet die Arithmetik zur Logik, sie ist derjenige Teil, der sich mit den Größen befaßt. Die Zahl ist das Maß der Größe von Mengen. Die Axiomatik der Arithmetik untersucht aber nicht die Größen selbst — es wird in ihr nichts abgezählt, auch wenn man von n zu n + 1 geht — sondern die Gestalt der Zahlenreihe. Sie „beschreibt" die Gesetze des „Grundes", in welchem die Zahlenreihe möglich ist. Jede Figur ist zugleich Größe und Gestalt. Beides empfängt sie vom Grunde, der die Größe überhaupt ist und alle Gestaltmöglichkeit in sich trägt. Nur aus den Gestaltungsmöglichkeiten der Figuren erkennen wir die Gestalt des Grundes, die sonst nicht bestimmbar wäre. Die Beschaffenheit des Grundes, Größe und Gestalt zu haben, überträgt sich auf alle einzelnen Formen. Jede Form (nicht nur jede Figur) hat Größe und Gestalt. Die Gesetzlichkeit des Grundes scheint nur darin zu liegen, daß bestimmte Formen für uns Menschen unausdenkbar sind, nämlich die Form der Identitätsleugnung, der Satz A ist NonA. Aber die Einschränkung „für uns Menschen" erweist sich abermals als Widerspruch. Die Vorstellung, für höhere oder überhaupt andere Wesen, z. B. für Engel sei A NonA, ist in keiner Weise vorstellbar[2]. Die Gesetzlichkeit des (logischen) Grundes aller Form ist absolut.

Die Arithmetik befaßt sich mit der Zahl. Die Logik enthält schon in den Urteilen: alle a sind b, einige a sind b, ein a

[1] Vgl. das entsprechende ganze Kapitel in E. Husserl, Logische Untersuchungen Halle 1922, II, 1, 294 ff.

[2] Dies gilt nicht nur innerhalb der theoretischen Sinnrichtung, über die ästhetische vgl. S. 442.

ist b, kein a ist b Zahlen, teils bestimmte teils unbestimmte Zahlen. Ihre Aufmerksamkeit aber wendet das Gebiet, das man Logik im engen Sinne nennt, den logischen Gestalten zu, ohne von den Größen völlig abzusehen und absehen zu können.

Figur des vorwissenschaftlichen Denkens ist die verschwommene Vorstellung, Figur des wissenschaftlichen Denkens der strenge Begriff. Für beide gilt, was über die Gestalt der logischen Figur zu sagen ist. Ich exemplifiziere dies im folgenden am Begriff. Die Begriffe sind Sinn und Form zugleich. Aber der Begriff des Begriffs ist nur Form. Die Begriffe (als Gestalten) haben verschiedene Größe je nach dem Begriffsumfang, der nun wiederum vom Sinn abhängt. Aber indem wir vom jeweiligen Sinn absehen, ist Begriffsumfang eine Größe. Nur bedeutet hier Größe nicht ganz dasselbe wie in der Geometrie. Während beim Kreis der Inhalt mit wachsendem Umfang wächst, ist beim logischen Begriff der Inhalt um so kleiner (dünner, blässer), je größer der Umfang wird[1]. Inhalt bedeutet hier Dichte, aber auch dann eine Größe. Den kleinsten Inhalt hat der Sinn schlechthin, aber den größten Umfang, nämlich unendlich. Den größten Inhalt hat — logisch, nicht der Menge nach — jeder Individualbegriff. Zahlenmäßig (absolut gezählt) können verschiedene Individualbegriffe verschieden großen Inhalt haben (z. B. die Alpen — „dies“ Gänseblümchen), aber relativ innerhalb der Begriffsumfänge, in die das Individuelle eingespannt werden kann, ist der Individualbegriff an Inhalt der größte. Der Begriff Tier wird nicht größer, wenn die Zahl der lebenden Individuen wächst, auch nicht, wenn eine neue Spezies Insekten entdeckt würde; er würde entsprechend nicht kleiner, wenn alle Tiere bis auf einen Hund ausstürben. Denn der Umfang bezieht sich auf die Zahl der Begriffsmerkmale,

[1] Bei dem Vergleich mit dem Kreis ist angenommen, daß auch die Begriffe gestaltgleich, d. h. nur im Maßstab wachsen, dies trifft nicht zu — aber das Bild ist anschaulich und von den Logikern längst eingeführt. Ich komme im Text darauf zurück (S. 27).

die wir bei der Entleerung von Sinn jeweils abziehen. Hat der Begriff Hund die Merkmale a b c d e, so hat der nächst höhere Begriff Säugetier die Merkmale a b c d, der folgende a b c usw. Indem wir also, grob gesprochen, hier vom Merkmal des Säugens absehen, kommen wir zu dem Begriff Tier. Dieser Weg führt zu den Begriffspyramiden der Individuen, Varietäten, Familien, Arten, Gattungen, Klassen. In jenem Phantasie-Beispiel vom allein überlebenden Hund ließen sich alle diese Stufen an einem einzigen Exemplar denken, es würde nur der Nutzen und sogar Anlaß solcher Begriffsbildung fortfallen. Die Merkmale selbst stehen in dieser Reihe nicht, sie sind zwar allgemein, aber von anderer Art Allgemeinheit. Die Begriffsgestalten der Arten und Gattungen sind an Größe verschieden, aber alle außerdem von verschiedener Gestalt, denn sie unterscheiden sich nicht nur nach der Größe, sondern auch nach der relativen Zahl der Merkmale, also, bildhaft gesagt, nicht wie zwei ähnliche Dreiecke verschiedenen Maßstabs, sondern wie Dreieck und Viereck. Mit der Zahl der Merkmale ändert sich die Gestalt mit. Die Merkmale selbst unterscheiden sich logisch weder nach der Gestalt noch nach der Größe, aber allerdings nach dem Sinn. Jedes echte Merkmal ist Einheit (absolute Größe) und jedes hat die — jetzt nicht weiter zu erörternde — Merkmalgestalt. Entsprechend haben zwei und mehr Arten die gleiche Gestalt (nämlich Artgestalt), aber sie unterscheiden sich nach dem Sinn, nämlich dem ihrer Merkmale, wobei es sich abermals um die relative Zahl der Merkmale handelt. Nicht, ob Katzen oder Hunde mehr Merkmale haben, ist hier die Frage, sondern ob beide, verglichen mit dem nächst höheren Gattungsbegriff gleich viel ihnen beiden gemeinsame Merkmale zurückbehalten. Katzen und Hunde haben also einen an Größe (Zahl) verschiedenen Merkmalverlust, wenn sie unter den Gattungsbegriff der Säuger subsummiert werden, sie verlieren alle Merkmale bis auf das des Säugens und weiter bis auf jene allgemeinen Merkmale, die über dem des Säugens stehen: Lebewesen, Gegenstand, die alle Säuger ge-

mein haben. Dabei kann der Merkmalverlust zahlenmäßig sehr verschieden groß sein, gleich ist der Rückstand.

Bei der bekannten graphischen Darstellung der Begriffe durch Kreise bedient man sich eines beliebigen Maßstabs. Wenn man den Begriff des „Etwas" durch einen Kreis von 1 m Durchmesser darstellt, ist für alle anderen Begriffe eine obere Größengrenze ihrer graphischen Darstellung gesetzt. Man kann ebenso einen kleineren oder größeren Maßstab für die Zeichnung wählen, aber der Maßstab der logischen Begriffe selbst ist absolut und dabei nicht durch Relation zu irgendwelchen konkreten Größen (Raumgrößen, Zeitgrößen, Kraftgrößen usw.) zu bestimmen. Man kann nicht den Maßstab auftragen und der Ausdruck Maß-stab hat hier nur metaphorisch sein Recht. Daß trotzdem die Gesamtheit der logischen Begriffe ihren „Maßstab" hat, ihre absolute Größe, kommt bei dem Zeichnen von logischen Diagrammen zum Bewußtsein; denn würde man sie nicht alle in gleichem Maßstab auftragen, gingen ihre originären Größenverhältnisse verloren und nichts würde mehr zusammenstimmen.

Zwei und mehr Individualbegriffe oder auch sonst Begriffe gleicher Gestaltstufe haben nach ihrer Anzahl ein Zahlenverhältnis zueinander. Es seien z. B. vorhanden: zwei Hunde und drei Katzen. Die Bezeichnung mit Rhythmus wird allgemein dann anerkannt, wenn sich ein solches Verhältnis wiederholt, also immer weitere Gruppen von je zwei Hunden und drei Katzen folgen würden. Allein man verwechselt dabei: Periode und Rhythmus. Das Wesentliche des Rhythmus kann nicht die Wiederkehr als solche sein, sonst würde ja der erste Jambus keinen Rhythmus bedeuten, der zweite auch nicht, oder nur als zweiter. Der erste würde zum Rhythmus hinterher (zeitlich nachher) dank dem zweiten. Man fordert andrerseits für den Rhythmus verschiedene Elemente. Danach wäre der Spondeus kein Rhythmus, sondern einfach nur ein Metrum. Aber dieselben Theoretiker fordern die Wiederholung des gleichen

bei den zwei Jamben, sie meinen also die Gleichheit in der Wiederholung von in sich aus verschiedenen Elementen Zusammengesetztem. Der Spondeus ist der einfachste Fall der Periodizität, allgemein das Größenverhältnis 1 : 1 : 1 usw. Aber Periodizität kann nicht hinreichendes und nicht notwendiges Merkmal des Rhythmus sein. Wer das nicht am Jambus schon einsieht, nehme ein halbwegs kompliziertes Musikstück vor und frage sich, ob er wirklich erst dann merkt, daß etwas Rhythmisches vorliege, wenn sich die Folge verschiedener Zeitlängen (der ganzen, halben, viertel usw. Noten) etwa beim da capo-Spielen genau wiederholt. Ebenso müßte jeder sich selbst eingestehen, daß er beim Anhören von Beethovens Lied an die Freude nicht erst bei der Silbe: -ly-sium von Rhythmus etwas merkt, sondern schon zuvor bei den gleich langen Silben Freude schöner Götterfunke, Tochter aus E-. Wenn Musiker sagen, ihnen käme es auf das rhythmische „Motiv" an, auf die Gestalt des ganzen Musters, so ist mir das sehr verständlich, aber das ist eine praktische Einengung eben auf das rhythmische Motiv, es bleibt die Frage offen, was denn am Motiv — nicht melodisch oder harmonisch —, sondern rhythmisch sei.

„Rhythmus" nennen manche emphatisch das, was gut eingeht, was ästhetisch wirksam ist. Aber abgesehen davon, daß man dann erst festsetzen müßte, was ästhetisch und was ästhetisch „gut" sei, es ist nicht einzusehen, was jenes „das" bedeuten soll, das gut eingeht, wenn nicht den erst zu definierenden Rhythmus. Von zwei Gebirgslinien kann die eine scharfe, leicht erfaßbare Rhythmen haben, die andere eine verschwommene Kontur, aber wenn in ihr überhaupt einzelne Kurvenstücke gegeneinander abgesetzt werden, haben sie ihren (verschwommenen) Rhythmus. Es gibt deutliche und undeutliche Rhythmen. Die Deutlichkeit ist kein notwendiges Merkmal des Rhythmischen. Auch ein Kreis ist deutlich aber nicht rhythmisch. Notwendig zum Rhythmus ist das Vorhandensein mindestens zweier Elemente.

Der Psychologe, der von erlebtem Rhythmus spricht, der Ästhetiker, der von ästhetisch erlebtem, der Musiker, der von künstlerisch (musikalisch) erlebtem Rhythmus spricht, setzt die objektive Definition von Rhythmus voraus.

Die Meinung, der Rhythmus sei eine den Zeitgrößen vorbehaltene Erscheinung, ist seit einiger Zeit allgemein überwunden, man hat erkannt, daß es ebenso Raumrhythmen gibt, ohne daß je bewiesen wäre, daß der Rhythmus von der Zeit auf den Raum übertragen worden sei. Das Rhythmische innerhalb der Zeit ist ja nicht selbst zeitlich und ebenso ist das Rhythmische innerhalb des Raumes, z. B. bei Säulenstellungen „wechselnden" Abstandes (oder gar periodisch wechselnden) nicht selbst räumlich, sondern immer nur rhythmisch. Unter Rhythmus verstehe ich das Verhältnis zweier oder mehrerer koordinierter Größen. Rhythmus ist nicht die Größe: der Zeit oder des Raumes oder die Größe: von X, sondern Verhältnis von Größe schlechthin[1], Größe als Faktor der Form und daher nicht „übertragen". Aber wenn alle Rhythmen Verhältnisse von Größe (Größen) sind, so wäre — wird eingewendet — nicht einzusehen, warum man dann zwischen Verhältnis und Rhythmus einen Unterschied machen soll. Allein das Wort Verhältnis besagt ein sich Verhalten auch im Sinne einer Handlung. Das Verhältnis zweier Hunde zu drei Katzen kann ein sehr gespanntes sein. Aber diese Art feindlich gerichtetes Verhältnis bezieht sich auf je einen der Hunde zu je einer von drei Katzen. Rhythmen sind Größenverhältnisse oder, noch abstrakter gesagt, Zahlenverhältnisse. Das Verhältnis von 2 : 3 ist, wo und wann und wie immer es vorkommt, ein Rhythmus. Der naheliegende Einwand, daß dann zwei Hunde in Schweden und drei Katzen in Ägypten einen Rhythmus ergäben,

[1] Vgl. dazu J. J. Rousseau. Dictionnaire de Musique, Paris 1768, S. 415. „Rhythme. s. m. C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est en Musique la difference du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Temps."

kein Mensch könne ihn aber erfassen, erleben, ist deshalb nicht zutreffend, da ja hier, wie schon gesagt, gar nicht nach erlebten Rhythmen gefragt wird (noch nicht), sondern nach Rhythmen schlechthin, und da bilden sowohl die Planetenabstände miteinander einen Rhythmus, obwohl kein Mensch sie alle zugleich „erlebt", wie jene Hunde und Katzen in verschiedenen Ländern. Nicht ihre räumliche Lage, ihre räumliche Größe ist dabei gemeint, sondern die Zweiheit der einen Art und die Dreiheit der anderen.

Sobald ich aber die zwei Hunde und die drei Katzen unter den Begriff der Haustiere dieses Hauses subsummiere, so kann ich — abgesehen von dem Rhythmus, den sie behalten — sagen: innerhalb der Haustiere dieses Hauses steht das Verhältnis von Hunden und Katzen in der Proportion von 2 : 3. Dies gälte auch, wenn vier Hunde und sechs Katzen dort lebten, also im Rhythmus vier zu sechs, der nicht etwa identisch ist mit dem von 2 : 3. Auch die Proportion ist ein Verhältnis von Größen, aber stets innerhalb eines Oberbegriffs oder Oberganzen, unter die sie subsummiert sind: also in meinem Beispiel die Zweiheit der einen Art zur Dreiheit der anderen Art innerhalb der den beiden Arten gemeinsamen Gattung. Proportion ist also ein Verhältnis zweier unter einen Oberbegriff subordinierter Größen.

Jede Proportion ist auch Rhythmus, nicht jeder Rhythmus ist Proportion. Rhythmus von untereinander gleichen oder, wenn ungleichen, dann kommensurablen Größen ist Takt. Der Ausdruck Arrhythmie ist irreführend, bei Arrhythmie des Herzens meint man Ataktik (Taktstörung); selbstverständlich hat auch das sogenannte arrhythmisch klopfende Herz einen Rhythmus, nur einen unregelmäßigen, ungeordneten, kranken.

Rhythmus und Proportion sind Begriffe der allgemeinen Formenlehre (Morphologie des Sinnes oder Logik). Sie werden nie „übertragen", sie sind a priori in der axiomatisch festzulegenden Gesetzlichkeit der Form überhaupt gegeben. Man

muß die Logik nur weiter abstecken, als es gewöhnlich geschieht. Die Lage ist bei den Begriffen Rhythmus und Proportion dieselbe, wie bei den Diagrammen, derer wir uns in der Schullogik bedienen, wir übertragen nicht das räumliche Enthaltensein des kleineren im größeren Kreis auf den Fall der begrifflichen Subsumption und auch nicht umgekehrt, denn in beiden Fällen steht dieselbe Form vor uns: das Größenverhältnis, verknüpft mit einer besonderen Gestalt des Musters. Hier, bei den Diagrammen, hat zwar der kleinere zum größeren Inhalt seinen Rhythmus, haben auch beide innerhalb des größeren Begriffs ihre zahlenmäßige Proportion, aber deutlich kommt hinzu, daß wir weder den Rhythmus noch die Proportion dabei aufs Korn nehmen, sondern die aus dem Größenverhältnis herstellbare Gestalt der Subsumption selbst, in anderen Fällen die der Disjunktion usw.

β) Die Gestalt

Die logische Figur rein als Form betrachtet — also unter vollem Absehen vom Sinn, der sie erfüllt oder erfüllen könnte — ist entweder verschwommen (d. h. ungeklärte Vorstellung) oder streng umgrenzt (d. h. definierter Begriff) oder nur teilweise umgrenzt und teilweise verschwommen. Das Gestalthafte dieser Form (also der eine Faktor der Form) ist dabei die Verschwommenheit selbst oder die Klarheit selbst. Die Gestalthaftigkeit der logischen Figur beruht auf der Art der Begrenzung der Figur gegen den unendlichen Grund. Im übrigen unterscheiden sich die logischen Figuren an sich nicht. Für die Logik sind alle Begriffe als Begriffe gleich (für die Psychologie alle Vorstellungen als Vorstellungen gleich). Eine sonstige Klassifikation der Begriffe ist erst möglich, wenn von der Beziehung eines Begriffs zu einem zweiten, zu zwei usw., oder zu allen Begriffen gesprochen wird, mithin, wenn nicht mehr die Figur, sondern das Muster untersucht werden soll.

Dieses logische Muster setzt sich aus logischen Figuren zusammen; es kann daher ganz aus Vorstellungen, ganz aus Begriffen, oder ganz aus jenen nur teilweise umgrenzten Vorstellungen, oder gemischt aus Vorstellungen, unfertigen Begriffen und fertigen Begriffen bestehen. Die drei ersten Fälle sind einheitlich in ihrem Figurenbestand, so weit es sich um die Form der Figuren handelt (wobei im dritten Fall die Figuren selbst uneinheitlich sind). Aber die Einheitlichkeit und entsprechend die Uneinheitlichkeit (des vierten Falls) sind selbst logische Formen, und zwar Gestalten des Musters, nicht Gestalten der Figur. Einheitlichkeit der Gestalt ergibt verbunden mit Einheitlichkeit der Größe die Einheitlichkeit der Form des Musters, d. h. Stil; denn Stil ist „Gleichformigkeit".

Der Begriff der Einheitlichkeit der Form oder des logischen Stiles bleibt rein formal, auch wenn die Einheitlichkeit sich nicht auf die Gestalt, sondern nur auf die Größe der Figuren bezieht. Ein Muster, das nur logisch größengleiche Figuren enthält, also Figuren, die ihrem Sinn nach der gleichen Größenordnung innerhalb der Begriffspyramiden angehören, ist einheitlich nach dieser Richtung. Um ein Beispiel zu geben: die Sterne mögen sich als noch so verschieden in ihren Raumgrößen, ihren Eigenschaften, Zuständen usw. erweisen: sofern die Sterne als Exemplare der gleichen Gattung „Stern" gemeint sind, ist das logische Muster eines astronomischen Lehrbuchs einheitlich. Freilich enthält dies Lehrbuch gewiß noch zahllose andere Vorstellungen und Begriffe, aber seine eigentümliche Einheitlichkeit gegenüber einer Botanik, Anthropologie, einem Roman usw. liegt in der zentralen Stellung von immer wiederkehrendem oder gegenwärtigem Sinn dieser einzigen Art. Die figurale Einheitlichkeit der Botanik, Anthropologie, des Romans usw. ist eine entsprechend andere.

Der Ausdruck „zentrale Stellung" ist nicht psychologisch gemeint. Freilich ist genetisch Voraussetzung, daß sich die psychi-

sche Aufmerksamkeit einem Gegenstand zuwendet (sich auf ihn „zentriert"), aber deskriptiv handelt es sich einfach darum, daß alle Figuren des logischen Musters auf eine zentral gelegene Figur gerichtet sind, worin eine zweite Art von Einheitlichkeit des Musters liegt. Es ist sehr wohl denkbar, daß ein Muster auch ohne solch ein Zentrum besteht, das Lageverhältnis oder die Nachbarlichkeit der Figuren kann auch ein anderes — dezentralisiertes — sein. Dann ist diese andere Art der Lagerung der logischen Figuren abermals ein „Stil", falls sie einheitlich durchgreift, wenn also z. B. die Vorstellungen und Begriffe eine (unendliche und offene) Reihe bilden wie in einer Darstellung der Weltgeschichte. Aber wenn beide Prinzipien vermischt auftreten, dann fehlt „Stil" im strengen Sinn. Trotzdem wird man auch bei „fehlendem" Stil von „Stil" reden dürfen, indem man die Gesamtform des Musters an dem Begriff der Einheitlichkeit der Form mißt. Eine Weltgeschichte, die plötzlich den Faden der Erzählung von den einzelnen Königen unterbräche und in die „Reihe" eine Betrachtung über das Königtum überhaupt, also über eine gedanklich zentrierte „Gruppe", einschöbe, würde uneinheitlich sein, auch schon deshalb, weil sie, statt von Individuen, plötzlich von der Gattung spräche. Aber diese Mischung von zweierlei Einheitlichkeitsarten ist dann sozusagen der „Stil" dieses Buches.

Von hier aus wird man verstehen, daß ich den Begriff Stil in diesem letzteren Sinn gebrauchen werde und daß Stil im strengsten Sinn, d. h. als erreichte reine Gleichformigkeit, das Prinzip bedeutet, an dem der — nicht erreichte — Stil im allgemeineren Sinn gemessen wird.

Der Begriff der „Einheitlichkeit" der Form oder der Begriff des Stilprinzips bleibt auch dann rein formal, wenn die Einheitlichkeit sich gar nicht aus der Form der logischen Figuren, sondern aus dem Sinn ergibt. Während die logische Figur als reine Form nur die zwei Gestaltvarianten der Verschwommenheit und Deutlichkeit hat, entspringt aus den logi-

schen Figuren als sinnerfüllten Formen, sobald sie ein Muster bilden, eine größere Zahl von Gestalten der Beziehung, d. h. die Stilprinzipien entspringen nicht aus den Figuren selbst, sondern nur aus dem Muster; nämlich — außer der Gleichheit — die Teilgleichheit, die völlige Verschiedenheit, die Gegensätzlichkeit, die harmonische Spannung und andere. Bei der tragenden Bedeutung des Begriffes Stil für die Kunstwissenschaft und, wie sich herausstellt, für alle Wissenschaften, ist es eine fundamentale Frage, ob sich deduktiv die Zahl der möglichen Stile feststellen läßt.

Es gibt fünf und nur fünf logische Stile, d. h. fünf Prinzipien von formaler Einheitlichkeit. Jedes Muster ist zugleich nach allen fünf Stilen beurteilbar[1]. Jedes der fünf Stilprinzipien ist frei von Subjektivität der beurteilenden Person zu verstehen.

1. Der figurale Stil. Jedes Muster besteht aus zwei oder mehr Figuren. Die Art der Figuren bildet die Figuralität des Musters. Der figural reine Stil ist gegeben, wenn alle Figuren des Musters gleich sind. In Buchstaben ausgedrückt: a a a a . . . Je nach der Art der Figuren, nach ihrer Form (Größe und Gestalt) und ihrem Sinn, der sie von anderen Figuren unterscheidet (was den formalen Faktor der Verschiedenheit ausmacht), gibt es zahllose Varianten des figural reinen Stiles, also z. B. b b b b... usw., allgemein x x x x . . .

An diesem reinen Fall, der das Stilprinzip selbst abstrakt darstellt, läßt sich der Figuralitätsstil jeden Musters messen. Es gibt Muster teilweiser figuraler Einheitlichkeit, z. B. a a a a b b b c c, die sowohl nach der Zahl der Figuren überhaupt variieren, als auch nach der Zahl der auftretenden Sorten, wobei nur die Zahl der Sorten die Figuralität bestimmt. Das Fehlen jeder figuralen Einheitlichkeit ergibt ein Muster, dessen

[1] Es gibt Muster, die sich gegen einen der Stile neutral verhalten, z. B. das Punktstreumuster gegen den dividualen Stil. Aber dies gilt nur für die abstrakt mathematischen Punkte. Alle konkreten „Punkte" sind Flächenstücke mit entweder scharfer oder verschwommener Kontur und danach dividual verschieden.

sämtliche Figuren verschieden sind: a b c d e usw. Man kann vom reinen Fall a a a a usw. und dem entgegengesetzten der Ungleichheit der Figuren her alle Zwischenfälle schematisch finden. Wichtiger ist die Erkenntnis, daß der reine Fall der Einzigkeitsfall, d. h. die Norm ist. Zwar gibt es viele Varianten, die der Forderung des figural reinen Musters genügen, aber ihre Einheitlichkeit selbst ist immer dieselbe. Dagegen bieten die übrigen Fälle eine Uneinheitlichkeit verschiedenen Grades. Die Uneinheitlichkeit ist zwar auch immer gleich, aber nicht im gleichen Sinne wie die Einheitlichkeit; sie ist abgestuft. Für den Fall gemischter Figuralität gibt es viele Varianten für jeden Grad von Uneinheitlichkeit, z. B. ist a a a a b b b c c von gleichem Uneinheitlichkeitsgrad wie d d d d e e e f f usw. aber auch wie a b c oder d e f[1].

Alle Muster von figural reinem Stil sind entweder figural einander gleich (also wenn das erste a a a a . . . lautet, dann lauten die anderen ebenso), oder figural voneinander verschieden, dann müssen sie figural restlos vom ersten verschieden sein (also wenn das erste a a a a . . . lautet, muß das zweite b b b b . . . usw. lauten). Bei den Mustern gemischter Figuralität dagegen ist eine teilweise Gemeinsamkeit einer oder mehrerer Figuren für die verschiedenen Muster möglich (nicht notwendig). Im

[1] Selbstverständlich ist jedes einzelne Muster durch die Zahl seiner Figuren und durch die Zahlen der je gleichen Figuren (also gleicher Sorte) entscheidend mitbestimmt, aber dies berührt nicht die Figuralität selbst. Anschaulich gesprochen: ein Beet von sechs Kartoffeln und einem Radieschen hat die nämliche Figuralität wie ein Beet von einer Kartoffel und sechs Radieschen oder auch von sechs Kartoffeln und sechs Radieschen usw. Der Sinn dieser Terminologie wird klar, wenn man etwa an einer Kathedrale hundert gotische Kapitäle und ein Renaissance Kapitäl feststellt. Es ist ebenfalls selbstverständlich, daß man innerhalb dieser der „Gestalt" nach gleichen Figuralitäten von zweierlei Figursorten jedesmal nach der Proportion beider Zahlen fragt und danach den Grad des Übergewichts der einen gegen die andere Figursorte feststellt oder wenigstens abschätzt. Ein Langhaus mit drei romanischen und vier gotischen Jochen ist überwiegend gotisch, aber seine figurale Uneinheitlichkeit ist an sich dieselbe wie bei einem Langhaus von einem Renaissancejoch und fünf Barockjochen. Freilich benutze ich hier nur widerwillig konkrete Beispiele, denn sie enthalten ja in größter Komplikation alle übrigen Faktoren (sowohl von Form wie von Sinn) von denen hier, wo die Figuralität ganz allein betrachtet werden soll, zu abstrahieren ist.

Falle der völligen figuralen Uneinheitlichkeit jedes einzelnen Musters, lauten solche Muster: a b c d e . . ., a c d e f . . ., a d e f g . . . usw., die je einzeln aus lauter verschiedenen Figuren bestehen, aber alle einige Glieder gemeinsam haben; oder a b c d e, a f g h i, a k l m n, die nur das Glied a gemeinsam haben.

2. Der vizinale Stil. Gleichgültig wie die Figuren selbst figural seien (ob gleich oder verschieden), sie können verschieden zueinander liegen, sie können verschiedene logische Nachbarlichkeit (Vizinität) aufweisen.

Figuren, die keine oder keine bestimmte (eindeutige) Nachbarschaft haben, sind gestreut. Die Nachbarlichkeit ist auch dann eine formale Beziehung, wenn sie aus der Art des Sinnes der Figuren hervorgeht. Sinnhaft und daher auch formal gestreut sind z. B. die Begriffe: Röte, Elefant, Mond, Alexander der Große. Rein formal gestreut sind Zahlen außerhalb der natürlichen Zahlenreihe (wenn sie nicht sonst einen sinnhaften Zusammenhang haben), also z. B. 7, 3, 16.

Figuren, die miteinander benachbart sind, aber so, daß jede nur mit der ihr folgenden — also gegebenenfalls auch mit der ihr voraufgehenden — benachbart ist, sind gereiht. Sie sind offen gereiht, wenn die Reihe ein erstes und ein letztes Glied hat, so daß diese je nur einen Nachbar haben, während alle Zwischenglieder je zwei Nachbarn, einen Vorgänger und einen Nachfolger, haben. Sie sind geschlossen gereiht, wenn jedes Glied je zwei Nachbarn hat, also alle Glieder Zwischenglieder (mit nur je zwei Nachbarn) sind. Offen gereiht ist z. B. die Zahlenreihe, daher auch die Reihe der Jahre, Tage usw., der Generationen, der Töne, offen gereiht ist die (in ihrer Folge willkürliche) Reihe der Buchstaben des Alphabets, daher auch die Artikel eines Lexikons usw. oder die Reihe der fünf Stilarten. Geschlossen gereiht ist dagegen die Reihe der reinen Farben im Farbkreis des Ostwaldschen Farbenkegels, die Reihe der Geschwister, sofern nicht das Alter gemeint ist, sondern

die Geschwisterlichkeit, die Reihe der Exemplare der gleichen Gattung, sofern nicht die Beziehung jeden Exemplars zum (zentralen) Gattungsbegriff gemeint ist, sondern ihr Bruderverhältnis. Das Wechselverhältnis von mehr als drei Figuren ist ein Sonderfall der geschlossenen Reihe.

Figuren, die miteinander benachbart sind, aber so, daß eine mindestens mit drei anderen benachbart ist, sind gruppiert. Zur Gruppe gehören mindestens vier Figuren, von denen eine die Zentralfigur bildet; die anderen ergeben, wenn sie alle an die Zentralfigur unmittelbar anschließen, eine erste Zone der Gruppe. Die Gruppe ist offen, wenn die Figuren der Zone selbst keine Reihe bilden, geschlossen, wenn sie eine (offene oder geschlossene) Reihe bilden. An die Glieder der ersten Zone können andere Glieder anschließen, die eine zweite Zone bilden, die abermals offen oder geschlossen sein kann. Bei geschlossenen Gruppen wird die Bestimmung, welche Figur Zentralfigur sei, formal immer, manchmal auch sinnhaft vieldeutig. Dies gilt schon bei einzoniger geschlossener Gruppe, zunehmend bei mehrzonigen. Eine offene Gruppe bilden z. B. die einzelnen zoologischen Arten innerhalb derselben Gattung, die fünf Stilarten innerhalb des ihnen zentral übergeordneten Begriffes Stil. Der Gattungsbegriff bildet das Zentrum. Eine geschlossene Gruppe bildet z.B. die Mutter mit ihren Kindern (man kann kaum streiten, ob hier der Begriff der Gruppe erst bei drei Kindern beginnt, denn das Mutterverhältnis ist schon beim ersten Kind auf die Gruppe hin angelegt), die Geschwister bilden in ihrer Geschwisterlichkeit eine geschlossene Reihe um die Mutter als Zentrum. Durch mehrere Generationen verfolgt, erhält man mehrzonige Gruppen. Die Mutter (der Vater) bildet das Zentrum, aber für das Muster „Familie" ist das Zentrum vieldeutig. Das Haupt der Familie kann ein beliebiges Glied werden, ohne daß der Begriff Familie gestört würde. Die sinnhaften Beispiele der Familie nach Mutterrecht, Vaterrecht usw., enthalten aber durchweg Figuralitätsunterschiede. Dies ist der eigentliche

Grund, warum die Mutter mit nur einem Kind schon als Gruppe betrachtet werden muß. Denn während Mutter, Tochter, Enkel usw. eine offene Reihe bilden, bedeutet Mutter mit Tochter eine real ergänzbare und gedanklich stets zu ergänzende „Gruppe". Mann und Weib sind zunächst „gestreut". Als Ehemann und zugehöriges Eheweib bilden die beiden verschiedenen „Figuren" a und b eine Reihe, die bei Polygamie beiderseits fortsetzbar ist, wobei der Reihencharakter erst deutlich wird. Die Reihe a, b bzw. a, b, c usw. wird als Ganzes zum Zentrum der Gruppe „Familie".

3. Der ordinale Stil. Gleichgültig, ob die Figuren figural gleich oder verschieden seien, gleichgültig, wie ihre Vizinalität innerhalb des Musters sei, können sie dem einheitlichen Prinzip der Ordnung unterstehen. Man könnte den Terminus Ordnung so weit strecken, daß er jede Art Einheitlichkeit umfaßt und daher mit dem Begriff Stil sich decken würde; ich verstehe hier darunter nur die engere Bedeutung der Regelmäßigkeit.

Die Ordnung der Figuren liegt nicht in den Figuren selbst[1], sie liegt in der gegenseitigen Beziehung. Das Urbeispiel der Größenordnung ist die Ordnung der Kardinalzahlen, die nach den gleichlautenden Ordnungszahlen ihre Stelle im System erhalten. Die Ordnung ist wie ein zugrunde gelegtes Netz, in dessen Maschen die Figuren einrücken. Dies Netz enthält das Prinzip der Größengleichheit oder Regelmäßigkeit. In der Zahlenreihe ist es die Gleichheit der Stufen; hier ist die Eins zugleich die Einheit als ordnungsgebendes Maß. Auch im System der Art- und Gattungsbegriffe ist dies numerische Prinzip gegeben, da ja diese Begriffsgestalten Größen haben, die von der niedersten Art aufwärts durch das Fallenlassen je eines Merkmals von Stufe zu Stufe gegeben sind. Alle Größenordnung ist in der Ordnung der Zahlenreihe fundiert. Die Gleichheit des

[1] Hier ist allgemein von logischen Figuren die Rede. Bei besonderen Sinnfiguren, z. B. Figuren des Raums (Raum ist eine Sinnvariante), gibt es auch Regelmäßigkeit der Figuren selbst.

Ordnungsmaßes beruht auf dem Identitätssatz der Logik, der zugleich alle Gestaltordnung fundiert. Die Gesamtheit der (formalen) Regeln der (formalen) Logik ist das Ordnungssystem der reinen (logischen) Gestalten. Bei Gestalt, aber auch bei Sinn sagt man für Ordnung (statt Regelmäßigkeit) Richtigkeit. Dabei kann es sich um die Übereinstimmung von Vorstellungen und Begriffen mit der Wirklichkeit handeln, aber die Richtigkeit im tieferen Sinn beruht nicht auf dieser Übereinstimmung, sondern umgekehrt die Übereinstimmung auf der Richtigkeit. Weil in der Wirklichkeit eine Ordnung vorhanden ist, findet Übereinstimmung dann statt, wenn diese Ordnung auch entsprechend in der gedanklichen Fassung der Wirklichkeit besteht.

Vom rein ordinalen Muster aus lassen sich alle nur teils regelmäßigen und alle ganz unregelmäßigen beurteilen. Der reine ordinale Stil oder der Kosmos ist wieder der Bezugsfall, Einzigkeitsfall oder die Norm. Es gibt unendlich viele völlig geordnete Muster, die aus verschiedenen Figuren verschiedener Vizinalität bestehen können, aber der eigentliche Ordo ist als Form durch die Gleichheit der Stufen und die aus dem Identitätssatz folgende Gleichheit der Gestalten einmalig vorhanden. Der Gegenfall des reinen Kosmos, die völlige Regellosigkeit, ist das Chaos.

Regelmäßigkeit in Rhythmen besteht entweder in der Gleichheit der Glieder: a a, oder in der periodischen Wiederholung rhythmischer Verhältnisse: a b a b oder abc abc oder aa bb aa bb usw.

4. Der dividuale Stil. Figur und Muster stehen zueinander immer in der logischen Beziehung von Teil und Ganzem. Wenn alle Figuren verschwommen sind (Vorstellungen), dann ist auch das Muster verschwommen, die Figur löst sich nicht deutlich aus dem Muster und dieses nicht deutlich aus dem Grund. Die Figuren können dabei in ihren Kerngebieten sich voneinander deutlich scheiden, wie das Muster im ganzen auch vom Grund, aber die Grenzen sind unklar; das Muster ist

infinit. Wenn dagegen die Figuren scharf umgrenzt sind (Begriffe), dann ist auch das Muster scharf umgrenzt; die Figur löst sich deutlich aus dem Muster und dieses deutlich aus dem Grund, das Muster ist finit.

Von dieser Gegensätzlichkeit verschieden ist die andere, die daraus entspringt, ob die Teile selbständig oder unselbständig sind. Die Selbständigkeit und ihr Gegenteil beziehen sich zwar auf Sinnhaftes, sind aber selbst formale Eigenschaften. Da Form Begrenzung bedeutet, handelt es sich auch hier wie beim Gegensatz des Finiten und Infiniten um die Grenzen; aber diesmal unabhängig von der Schärfe der Grenzen. Während nämlich bei der ersten Betrachtungsweise für alle Grenzen — sowohl die Gesamtumrißlinie als auch die Binnenlinien — die Frage, ob sie koordiniert oder subordiniert seien, ganz außer acht gelassen ist, handelt es sich bei der Selbständigkeit der Figuren im Muster darum, daß (ob die Grenzen nun finit oder infinit seien) die Außenkontur den Binnenkonturen koordiniert ist und bei der Unselbständigkeit der Figuren im Muster darum, daß (wieder gleichgültig, ob die Grenzen finit oder infinit sind) die Binnenkonturen ihrer vorhandenen Außenkontur subordiniert sind.

Man kann sich den Unterschied dadurch verdeutlichen, daß man sagt, im ersten Fall kommen die Teile schrittweise nacheinander zusammen und erzeugen jeweils das (jeweilige) Ganze, im zweiten Fall ist das Ganze vorher gegeben, es zerfällt nachträglich in Teile. Aber diese veranschaulichende genetische Auffassung darf nicht die rein deskriptive Bedeutung der Unterscheidung verdunkeln; der Unterschied bleibt bestehen, auch wenn niemand weiß, was zeitlich das Prius ist. Deskriptiv ist die bindende Kraft der Außenkontur dann gegeben, wenn die Teile die Teilung eines sich sinnhaft gleich bleibenden Ganzen bedeuten, dagegen ist die Selbstherrlichkeit jeder Figur gegeben, wenn die Außenkontur jedesmal sich ändert, so oft eine neue Figur als neue Ganzheit zur bisherigen Ganzheit tritt.

Bei einem Kristall sind die einzelnen Moleküle von der nämlichen stofflichen Art wie das Ganze; der Gesamtsinn des Quarzkristalls, d. i. seine logische Außenkontur, ist dem Sinn jedes einzelnen Moleküls, d. i. den logischen Binnenkonturen seiner Teile völlig koordiniert, diese sind ebenfalls kristallines Quarz. Das entstehende oder wachsende Kristall folgt einem anorganischen, synthetischen Prozeß. Aber in jedem Stadium des Wachstums liegt ein neues Individuum vor, die Außenkontur ändert sich; es ist zwar wieder Quarzkristall, aber ein anderes als zuvor, obzwar das alte noch darin enthalten ist. Vielleicht noch deutlicher ist dies bei nicht kristallinen Anhäufungen, bei dem Haufen von Quarzsand, oder dem von Sand mit Eisen oder Kupfer usw. Die Teile behalten ihre getrennte Sinnkontur innerhalb dieses Haufens, sie bleiben koordiniert, wobei der Haufen sich als ganzer sinnhaft stets neu darbietet, so oft ein neuer Teil hinzukommt; auch dies ist „Synthese".

Bei einer Pflanze dagegen sind die einzelnen Organe, nämlich Wurzel, Stamm, Zweig, Blatt, Blüte, Frucht, dem Sinn der ganzen Pflanze, z. B. dem der Eiche, subordiniert, sie sind unselbständige Teile der Eiche: Eichenwurzel, Eichenstamm usw. Die logische Binnenkontur des Eichenblattes — dies sind nicht die räumlichen Konturen, sondern die logische Sinnbegrenzung oder Definition des „Blattes" — ist subordiniert gegenüber der logischen Außenkontur des Sinnes Eiche. Der Entstehungs- und Wachstumsprozeß ist organisch, „analytisch"; das Ganze zerlegt sich in seine Teile, bleibt aber über alle Stadien dieser Selbstzerlegung hinweg immer das gleiche Individuum.

Rein logisch hat dieser Unterschied seinen Beleg in dem der analytischen und synthetischen Urteile. Andere Beispiele folgen im Verlauf dieses Buches in großer Zahl.

Ich nenne Muster, deren Figuren unselbständige Teile (Partes) des Ganzen (Totum) sind, partiell, dagegen Muster, deren Figuren selbständige Teile des Ganzen sind, total. Bei dieser Terminologie gehe ich von den Teilen aus; Partialität und To-

talität des ganzen Musters ergibt sich aus der Partialität und Totalität seiner Figuren in ihrem Verhältnis zum Ganzen[1]. Ich nenne den Stil dividual, weil er vom Begriff des Dividuums, dem aus Teilen bestehenden Ganzen ausgeht. Der Ausdruck ist neutral gegen beide polaren Fälle, er umfaßt daher beide.

Zwischen der Polarität von Infinität-Finität und der von Partialität-Totalität besteht eine Parallelität des Baues. Die infiniten Muster sind den partiellen affin (verwandt) und entsprechend die finiten den totalen. Das bedeutet aber nur, daß die Infinität und Partialität sich in ihrer Wirkung in gleicher Tendenz verstärken — entsprechend die Finität und Totalität —, daß dagegen ihre Überkreuzverbindung eine innere Spannung und Schwächung der betreffenden Faktoren ergibt. Aber die Verbindung im nicht affinen Sinn ist durchaus möglich. Der polare Unterschied des Infiniten und Finiten ergibt sich streng genommen aus den Figuren selbst (figural), aber in der hier zur Erörterung stehenden Wirkung (nicht psychologischen, sondern objektiven Wirkung) handelt es sich um das Nämliche, was durch den Gegensatz von Partialität und Totalität gegeben ist. Ich rechne beide Faktoren zum dividualen Stil.

5. Der harmoniale Stil. Jedes Muster, das keinen der bisher genannten vier Stile rein erfüllt, stellt einen Mischfall innerhalb des betreffenden Stiles dar; es ist dann entweder figural teilweise gemischt, oder vizinal eine Verbindung von Gruppe, Reihe und eventuell auch Streuung, oder ordinal eine nicht ganz strenge Regelmäßigkeit, ohne eine volle Unregelmäßigkeit zu erreichen, oder dividual eine Mischung von Totalität und Partialität. In jedem dieser vier Stile kann man die Fälle theoretisch so anordnen, daß sie sich vom reinen Fall aus stetig bis zum Gegenpol größter Uneinheitlich-

[1] Es gibt Autoren, die genau dasselbe meinen, aber die Terminologie entgegengesetzt wählen. Sie gehen dabei vom Ganzen aus und nennen total das Ganze, wenn es in unselbständige Teile zerfällt und partiell, wenn es sich aus selbständigen Teilen zusammensetzt. Sie denken genetisch statt deskriptiv.

keit abwandeln. In jeder dieser Reihen aber muß es eine mittlere Stelle geben (die nicht numerisch die Mitte sein muß), wo die Spannung zu jedem der beiden Pole der Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit gleich stark ist. Diese Art von „Einheitlichkeit", die zwischen den Einheitlichkeiten und Uneinheitlichkeiten des Musters selbst besteht, nenne ich Harmonie. Die reinen harmonischen Fälle müssen theoretisch auch dann gefordert werden (logisch vorhanden sein), wenn es uns nicht gelingt, sie aus der stetigen Reihe der Muster bestimmt herauszuheben. Für die reinen Größen, d. h. die Zahlen, läßt sich der Fall der Harmonie durch die algebraische Gleichung $a : b = b : a + b$ rational fassen. An geometrischen Linien läßt sich das harmonische Verhältnis durch den goldenen Schnitt (der jener algebraischen Gleichung entspricht) anschaulich machen. Im übrigen ist die Festlegung der Harmonie schwierig und fast durchwegs eine Aufgabe mit irrationaler Lösung.

Es ist mir nicht unbekannt, daß für einen Neger nicht dasselbe das Gefühl der Harmonie auslöst wie für einen Europäer, daß auch die Europäer in verschiedenen historischen Epochen Verschiedenes als harmonisch bezeichneten, ja daß ein und dasselbe Individuum in Jugend und Alter und in unberechenbarer Schwankung bald dies, bald jenes für harmonisch erklärt. Aber ich rede hier nicht von der Harmonie, die zwischen irgend einem Gegenstand und einer Person (psychisch) besteht und daher mit Gegenstand und Person wechselt, sondern von der Harmonie des Gegenstandes selbst. Jene Harmonie zwischen dem Gegenstand X und der Person Y ist relativ, die Harmonie des Gegenstandes an sich ist absolut. Es kommt gar nicht darauf an, wem der goldene Schnitt „gefällt", wie viele für, wie viele gegen ihn entscheiden, ob er überhaupt jemandem „gefällt", denn er ist genau die Stelle in der stetigen Reihe von Proportionen (von Strecken a und b), die zwischen den gedrückten und den schlanken Proportionen liegen, wobei auch die Begriffe der Gedrückt-

heit (Untersetztheit) und Schlankheit nicht subjektiv zu verstehen sind (vgl. unten S. 150).

Die Harmonie setzt immer Verschiedenheiten voraus (Uneinheitlichkeit), also Verschiedenheiten, die weder der Gleichheit zu nahe noch zu fern stehen. Harmonie ist Spannung zwischen Einheitlichkeit in strengem Sinn (von figuraler, vizinaler, ordinaler, dividualer Einheitlichkeit) und Uneinheitlichkeit. Diese höhere Einheitlichkeit von Uneinheitlichem ist gelöste Spannung.

Die Harmonie ist der Bezugsfall für alle Disharmonien. Ich nenne den mit diesem Bezugsfall beurteilten Stil des Musters den harmonialen Stil. Ein disharmonisches Muster ist zwar nicht harmonisch, aber indem ich es als nicht harmonisch bezeichne, beurteile ich es von seinem Verhältnis (seiner Relation) zur Harmonie her. Das disharmonische Muster hat daher seinen Grad von Disharmonie, je nachdem wie weit es von der Harmonie aus entweder zur einfachen Einheitlichkeit oder zum Gegenpol der vollen Uneinheitlichkeit absteht. Das disharmonische Muster ist zwar nicht selbst harmonisch, aber es hat seinen harmonialen Stil, das ist: seinen Grad von Harmonienähe oder Harmonieferne. Wer jenen Einwand macht, der Neger empfände etwas anderes als harmonisch als der Europäer und Palästrina etwas anderes als Hugo Wolf, und als Relativist der Meinung ist, dadurch den von mir gemeinten Begriff der Harmonie zu relativieren, übersieht, daß er selbst einen absoluten Harmoniebegriff unvermerkt zugrundelegt. Ohne etwas Absolutes kann man von Relativem überhaupt nicht reden[1].

Diese fünf Stile sind nicht so zu verstehen, als bestünden sie an fünf verschiedenen Mustergattungen nebeneinander; sie sind immer zugleich und an jedem Muster vorhanden. Jedes Muster ist auf seine Figuralität hin und zugleich auf seine Vizinalität hin usw. beurteilbar. Jedes Muster besteht aus Figuren, in je-

[1] Wer die Einsteinsche Relativitätstheorie nur ihrem Titel nach kennt, lasse sich nicht zu dem Glauben verleiten, sie sei relativistisch.

dem haben die Figuren ihre Nachbarlichkeitsart, ihren Ordnungsgrad, ihre Dividualität, ihre Harmonialität. Dabei bleiben die Einheitlichkeitsprinzipien voneinander getrennt variabel. Ein Muster kann figural rein sein und zugleich entweder gestreut oder nur gereiht oder nur gruppiert, zugleich geordnet oder ungeordnet, zugleich außerdem entweder total oder partiell, zugleich außerdem disharmonisch. Und entsprechend kann ein Muster figural gemischt sein und sonst alle übrigen genannten Variationen durchlaufen und außerdem noch harmonisch sein. Nur harmonisch und zugleich auch figural rein, vizinal rein, kosmisch und dividual rein kann es nicht sein, denn die Harmonie setzt einen gewissen Grad von Uneinheitlichkeit voraus.

Daß es aber nur diese fünf Stile geben kann, folgt aus einer allgemeinen Überlegung. Muster sind Verbindung von Figuren. Die Einheitlichkeit kann sich daher nur entweder auf die der Figuren oder die ihrer Verbindung beziehen. Aus der Einheitlichkeit der Figuren selbst folgt der figurale Stil. Die Verbindung von Figuren macht diese zu Nachbarn, die Nachbarschaft ist ein mit der Verbindung notwendig mitgegebenes wechselseitiges Verhältnis der Figuren. Aber die Nachbarschaft ist kein hinreichender Faktor des Begriffs Verbindung, da die Nachbarlichkeit als Wechselverhältnis zunächst je zweier Figuren für die nächstfolgenden Figuren (nächstfolgend ist deskriptiv gemeint, nicht genetisch oder zeitlich) sich gleich bleiben kann oder nicht. Die Konstantheit der Nachbarlichkeit (nach Größe und Gestalt) ergibt den ordinalen Stil. Aber auch der notwendige Faktor der Abstände der (benachbarten) Figuren ist nicht hinreichend. Denn die Verbindung von Figuren ergibt (deskriptiv!) immer ihre Verbundenheit zu einem Ganzen; aus der Beziehung von Teil zu Ganzem ergibt sich der dividuale Stil. Entweder die Figuren sind das logisch Primäre oder das Muster ist das logisch Primäre; entweder das Muster ist synthetisch oder es ist analytisch. Mit diesen drei Faktoren der Nachbar-

schaftsart, der Nachbarschaftsentfernung und der Beziehung der Figuren zum Ganzen ist jedes Muster seiner Verbindung nach bestimmt. Da aber sowohl im Fall der Figuralität wie im Fall der drei Verbindungsfaktoren entweder Einheitlichkeit oder Uneinheitlichkeit das Muster bestimmt, so folgt als fünftes Stilprinzip die höhere Einheitlichkeit, die zwischen der einfachen Einheitlichkeit und der Uneinheitlichkeit liegt. Mit dieser Überlegung sind alle Stilmöglichkeiten des Musters abgeschritten. Jedes Muster ist durch die gleichzeitige Anwendung aller fünf Prinzipien restlos bestimmt[1].

Es ergibt sich kein neuer Stil durch die Anhäufung der vier ersten Stile auf ein einziges Muster. Man kann nämlich ein Muster figural rein bilden a a a a . . . und eine einzige bestimmte Nachbarlichkeit vorschreiben (z. B. die Gruppe) und sie kosmisch machen. Man kann dies Muster dann entweder rein total oder rein partiell ausbilden. In der Raumtheorie folgen dafür anschauliche Beispiele. Aber diese Kumulation von Stilreinheit ergibt keinen sechsten Stil. Denn, auch wenn das Muster nur in drei oder zwei Stilen oder einem Stil, ja sogar wenn es in keinem der vier Stile rein ist, muß es immer eine Figuralität, Vizinalität usw. haben. Das Zusammentreffen der Reinheit ist kein eigenes Prinzip, sondern ist in den genannten Prinzipien fakultativ enthalten.

[1] Mündlich ist mir vorgehalten worden, das sei nicht richtig, denn man unterscheide doch z. B. gestaltstarke und gestaltschwache Muster, und diese seien in meiner Reihe von Mustern nicht enthalten. Um ähnlichen Mißverständnissen vorzubeugen, sage ich: selbstverständlich sind alle gestaltstarken und alle gestaltschwachen Muster implicite durch die fünf Stile mit umfaßt, sie sind nur nicht explicite herausgehoben. Dies ist aber an dieser Stelle des Systems nicht die Aufgabe. Hat man erst einmal eine Methode, alle überhaupt möglichen Muster zu erzeugen, dann kann man durch beliebige Prinzipien eine Auswahl aus ihnen treffen oder eine Einteilung aller in erschöpfend zwei Arten vornehmen, also z. B. von der Gestaltpsychologie her in die der gestaltstarken und gestaltschwachen (falls man dafür ausreichende Kriterien aufbringt). Das Sternbild des großen Bären gilt als gestaltstark. Selbstverständlich ist es methodisch innerhalb der Raumformen (der Punktmuster) durch die fünf Stile erschöpfend bestimmt. Ob einige Punktmuster gestaltstark sind und welche, gehört in die Psychologie und nicht in die Logik. Vgl. das unten S. 467 ff. über Prägnanz Ausgeführte. Voraussetzung, um über Prägnanz zu reden, ist, daß man erst die Figuren und Muster „hat", d. h. theoretisch erzeugen kann, deren Prägnanz man erörtern will.

Es kann auch über den Stil der Harmonie hinaus keinen weiteren Stil geben, da die Einheitlichkeitsmöglichkeiten teils aus der Definition des Begriffs Muster, teils aus dem Begriff der Einheitlichkeit selbst erschöpft sind und in der Spannung zwischen Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit die Grenze der gedanklich möglichen Variationsquellen erreicht ist. Sollte jemand vermuten, daß ich etwas übersehen habe und auf die Entdeckung eines sechsten Stiles hoffen, weil ihm bei einer endgültigen Grenze der Stilmöglichkeiten nicht wohl ist, so erhebt sich sofort die Frage, ob dann noch ein siebenter, achter usw. Stil auf seine Entdecker harrt. Irgend einmal müßte der in den Grenzen der abstrakten Möglichkeiten sich beengt Fühlende doch eine endgültige Grenze erwarten. Das Hinausschieben ist keine radikale Hilfe gegen das Gefühl der Beengtheit. Freilich glaube ich, daß jeder, der den Sinn dieser Stiltheorie einmal voll begreift, sich dann nicht mehr beengt vorkommen wird, sondern sich als geistiger Beherrscher unendlicher Möglichkeiten fühlen muß.

Von hier aus sei noch auf die Zahl der Reinheitsgattungen innerhalb der Stile hingewiesen.

Die Harmonie ist in unendlich vielen Abwandlungen verschiedenster Muster verwirklichbar — je nach der Figuralität usw. des Musters. Aber die Harmonie (formal betrachtet) ist durch alle Wandlungen hindurch immer ein und dieselbe, es gibt streng genommen nur „die“ Harmonie, eine einzige Harmonie.

Die Dividualität hat ihre zwei Pole. Jeder von ihnen hat den gleichen Anspruch auf Gültigkeit, man kann nicht den einen positiv, den anderen negativ nennen.

Die Ordinalität hat ebenfalls zwei Pole, einen positiven und einen negativen Pol. Das Chaos ist nur die volle Negation des Kosmos.

Die Vizinalität hat fünf reine Gattungen, die der Streuung, der offenen und der geschlossenen Reihung, der offenen und der geschlossenen Gruppierung.

Die Figuralität hat in dem Schema x x x x . . . zwar ihren einzigen reinen Fall, dieser aber variiert unendlich durch die unendliche Zahl der Figurensorten, die sowohl nach Größe wie nach Gestalt wie nach Anzahl unendlich variabel sind.

Obwohl es also nur fünf Stilprinzipien gibt, ist die Zahl der möglichen Muster unendlich.

c) Die vier Sinndimensionen

Aus der Geometrie ist jedem die Erscheinung geläufig, daß beim Übergang in eine höhere Raumdimension die nächst niedere eine veränderte Rolle in dem neuen Zusammenhang spielt: was Muster (Komplex) war, wird zur Figur (Element). Um zur Orientierung ein Beispiel zu geben: das Schachbrettmuster besteht aus Quadratfiguren. Innerhalb der Zweidimensionalität sind die Quadrate das Einfachste und darum sind sie die Figuren. Aber man kann sich umstellen: das Quadrat für sich genommen hat vier Seiten, diese sind jetzt die Figuren, aber ich muß hinzusetzen, innerhalb der ersten Raumdimension, denn innerhalb des Schachbretts ist die Quadratseite keine selbständige Figur, sondern nur das Quadrat. Das Schachbrett hört auf Schachbrett zu sein, wenn ich es aus lauter Quadratseiten zusammensetze, es wird zu einem ebenen Gitter.

Ein einzelner Punkt ist eine nulldimensionale Figur. Aus solchen Punkten läßt sich ein Muster als Streumuster bilden, etwa wie eine Sternkarte in der Ebene oder wie die Gestirne selbst im dreidimensionalen Raum. Man wird vielleicht darüber streiten, ob solche Muster zwei- oder dreidimensional zu nennen sind, weil ihr Grund die Ebene bzw. der ganze Raum ist. Allein, auch der einzelne Punkt ist im dreidimensionalen Grund gestreut. Ich bezeichne demnach auch das Punktstreumuster vieler Punkte als nulldimensional; denn ich brauche ja die Punkte gar nicht durch Linien oder Flächen zu verbinden,

der Grund ist zwar da, aber nicht anders denn beim einzelnen Punkt. Es kümmert mich nicht, daß das Auge den Grund durchschweift, denn ich denke mir dies Streumuster mathematisch zugleich vorhanden, nicht mit Augen bestrichen, also nicht genetisch nacheinander erfaßt.

Eine einzelne Strecke ist eine eindimensionale Figur. Denkt man sie sich als aus unendlich nah benachbarten Punkten bestehend, so ist die Strecke ein Punktmuster. Nur nulldimensional gesehen ist sie ein Muster, eindimensional gesehen eine Figur. Der Punkt, der für sich allein eine Figur war, „wird jetzt zum Element" der neuen Figur. Aus Strecken kann ich ein Streumuster in der Ebene oder im dreidimensionalen Raum erzeugen. Dies Muster bleibt (analog zum Punktstreumuster, das nulldimensional blieb wie der Punkt) eindimensional wie die Strecke. Denn ich erfasse nur Längen, nie Breiten und Dicken, trotz des zwei- oder dreidimensionalen Grundes.

Ein Dreieck ist eine zweidimensionale Figur, es ist von drei eindimensionalen Seiten begrenzt. Eindimensional gesehen ist das Dreieck ein Muster, zweidimensional gesehen eine Figur. Betrachte ich die drei Seiten ohne die von ihnen umschlossene Fläche, bleibe ich also in der Eindimensionalität der Seiten, welche Länge, aber weder Breite noch Dicke haben, so kann ich den Linienzug als Linienmuster buchen; betrachte ich dagegen das Dreieck als Flächenstück, so liegt kein eindimensionales Muster vor, sondern eine zweidimensionale Figur. Die eindimensionalen Figuren werden in der zweidimensionalen Figur zu bloßen Elementen „sie rücken ein in die Reihe der Elemente", d. h. zu den Punkten.

Das Tetraeder ist eine dreidimensionale Figur, es ist von vier Dreiecken begrenzt. Zeichnet man die vier Dreiecke in eine Ebene aneinander, etwa um aus Pappe ein Modell herzustellen, dann hat man ein zweidimensionales Muster von vier Dreiecken vor sich — die Abwicklung des Tetraeders. Dies ändert sich nicht, auch wenn ich die Dreiecke an ihren Seiten

zusammenknicke, solange sie sich nicht zum Tetraeder schließen. Man kann dann allerdings den entstehenden offenen dreidimensionalen Raum als offene Figur ansprechen, aber die Dreiecke bleiben ein Muster. Erst die soeben genannte offene Raumform selbst (der Hohlraum) und das geschlossene Tetraeder sind Figuren. Dreieck, Seite, Punkt „rücken ein in die Reihe der Elemente" der dreidimensionalen Figur, die nun alle drei Dimensionen, Länge, Breite, Dicke besitzt.

Die Funktion ein und derselben Form (nicht „Sache") wechselt, je nach der Dimension, in welche sie einrückt. Dieser Wechsel ist nicht von der Psyche abhängig, kein Problem der Psychologie, sondern der Logik. Durch Kombination von Einheiten der Form entsteht innerhalb der gleichen Dimension (wie diese Einheit) eine höhere Einheit koordinierter Bestandstücke. Die koordinierten Einheiten werden den höheren subordiniert. Dies ist aber das Wesen der höheren Dimension oder der Dimensionserhöhung. Dies Wesen liegt im Wesen der Form überhaupt, ist daher nicht nur für die Form des Raumes gültig, sondern für die Form von Sinn überhaupt. Daher läßt es sich allgemein für die Sinnvarianten nachweisen, ohne daß man dabei etwa den Dimensionsbegriff übertrüge.

Ein beliebiger Naturgegenstand hat seinen natürlichen Sinn. Zwei Naturgegenstände kann man vergleichen. Ver-gleichen kann man eigentlich nur Gleiches. Vergleichen heißt, Verschiedenes auf seine Gleichheiten hin prüfen, also Verschiedenes in Teilgleichheiten und Teilverschiedenheiten zerlegen. Unterscheiden kann man eigentlich nur Verschiedenes. Vergleichen und Unterscheiden gehören eng zusammen; im laxen Sprachgebrauch werden sie nicht unterschieden. Das Ich verhält sich entweder verschieden zum gleichen Gegenstand — dann erhält man die vier Sinnrichtungen —, oder es verhält sich innerhalb der theoretischen Sinnrichtung gleichartig, nämlich analysierend zu verschiedenen Gegenständen — dann erhält man die vier Sinndimensionen.

Man stößt beim Vergleichen entweder auf totale Gleichheit oder totale Verschiedenheit oder auf partielle Gleichheit, die eine partielle Verschiedenheit einschließt. Beispiele: Zwei Wasserstoffatome sind gleich; Eiche und Birke sind in vieler Hinsicht verschieden, aber in manchem gleich, sie haben Ausdehnung und Gewicht; diese beiden Merkmale selbst sind totale Verschiedenheiten. Die Atome von jedem chemischen Element sind Beispiele für Gleichheit der Form (Gleichheit von Größe und Gestalt) bei Gleichheit des Sinnes. Ausdehnung und Gewicht sind Beispiele für totale Sinnverschiedenheit, wobei die beiden Begriffe so elementar sind, daß man sie als Merkmale bezeichnet. Gegenüber den selbständigen Elementen der Chemie sind diese totalen Verschiedenheiten unselbständige Elemente. Man kann nämlich an jedem chemischen Atom selbst wieder Ausdehnung und Gewicht unterscheiden. Die Gleichheit zweier Sauerstoffatome beruht also auf der jeweiligen Gleichheit ihrer jeweils verschiedenen Merkmale. Eiche und Birke haben zum Teil die gleichen chemischen Elemente, z. B. Kohlenstoffatome. Ihr Unterschied beruht teils in der Verschiedenheit der Atome und ihrer Zahl, teils in ihrer räumlichen Lagerung. Wenn also von den unselbständigen Merkmalen der Ausgedehntheit und Schwere gesprochen wird, meint man die Sinnvarianten Raum und Kraft; wenn von Eiche und Birke gesprochen wird, meint man außerdem die Formvarianten dieser Sinnvarianten, nämlich ihre Raumform und Kraftform. Mit diesen Vorüberlegungen kann man nun zwei Naturgegenstände vergleichen oder einen analysieren (was durch Vergleich mit anderen geschieht).

Ein Löwe — ich meine nicht den Gattungsbegriff, sondern den Individualbegriff, also z. B. den Löwen Pascha im zoologischen Garten in Halle — ist räumlich, er hat Kräfte, ist als Körper Kraft, ist sichtbar, riechbar, hat Temperatur, Psychisches und noch anderes. Raum, Kraft, Licht, Temperatur usw. sind die Elemente, die zusammen den Sinn „Löwe"

ergeben. Allein, da auch jeder andere Naturgegenstand bis auf das Psychische in dieselben Elemente sich durch vergleichende Analyse zerlegen läßt, jedenfalls alle Tiere genau die gleichen Sinnelemente einschließlich des Psychischen haben, ist die Verschiedenheit des Gesamtsinns (wie bei Eiche und Birke), ob Löwe oder Hase, von der Form abhängig, in der die Sinnelemente auftreten. Es steht also der Reihe der Sinnelemente, Raum, Kraft, Licht usw. die Reihe ihrer Formen, Raumform, Kraftform, Lichtform gegenüber. Erst die Form von Raum, Kraft, Licht usw. ergibt die besondere Sinnform Löwe. Die Löwenraumform, Löwenkraftform kann ich nicht in Hasenraumform, Hasenkraftform denken (und umgekehrt). Gegeben ist uns der wirkliche, individuelle Löwe mit seiner jeweiligen Altersstufe und Größe, seinem Gesundheits-, Sattheits-, Wachheitszustand, seiner jeweiligen Körperhaltung und Stellung. Er ist die eigentliche Sinn-figur, und wenn ich ihn analysiere, steige ich zu den Elementen eine Dimension tiefer hinab. Nie käme ich durch Summierung von Raumform, Kraftform, Lichtform usw. zum Sinn „Löwe", vielmehr komme ich umgekehrt (in theoretischer Sinngerichtetheit analysierend) vom Löwen her auf die Elemente Raum, Kraft, Licht und ihre Formen. Die Raumform des Löwen, für sich gedacht (als mathematische Oberfläche; wenn man will, auch sämtliche Grenzen und Verschwimmungen, Verwachsungen der inneren Organe mathematisch gedacht bis hinab zur Raumform der Zellen und ihrer Teile) ist ein äußerst kompliziertes Muster von Raumfiguren — wenn ich innerhalb der Sinnvariante „Raum" bleibe. Ebenso ist die Kraftform des Löwen (als mechanische Gruppe von Zug- und Druckkräften fester, elastischer, flüssiger, gasförmiger Zuständlichkeiten, die im Kraftfeld der Schwere ihr Gleichgewicht haben, es periodisch aufgeben und wiederfinden) ein äußerst kompliziertes Muster von Kraftfiguren —, wenn ich innerhalb der Sinnvariante Kraft bleibe usw. Weder das Raummuster noch das Kraftmuster allein ergibt den Sinn Löwe. Erst wenn

ich die Reihe der Sinnelemente Raum, Kraft, Licht usw. verlasse und zum Sinn Löwe aufsteige, habe ich eine neue höhere Einheit, eine Sinnfigur erster Dimension, in der die räumlichen Sinnmuster von Sinn nullter Dimension (Raum, Kraft, Licht, Temperatur usw.) subordiniert sind.

Zwei Löwen, drei, beliebig viele zum Rudel vereint, geben ein Muster von Löwen, keine neue Figur. Das Rudel ist nur ein Kollektionsbegriff, die Zusammenfassung einer Menge gleichartiger Figuren zum Muster.

Ein Marmorlöwe läßt sich durch Vergleich mit anderen Gegenständen ähnlich analysieren wie ein Naturlöwe. Wieder komme ich auf die Elemente Raum, Kraft, Licht, Temperatur usw. (ohne Psychisches) und finde, daß ihnen ebenso der Sinn Löwe gegenübersteht. Allein das kann nur als abgekürzte Ausdrucksweise durchgelassen werden, wenn es auf exaktes Denken nicht ankommt. Vergleiche ich nämlich den Marmorlöwen mit dem Naturlöwen, so finde ich wohl die gleichen Elemente, aber teils nur in ähnlicher, teils in ganz abweichender Form. Die Raumform der Oberfläche ist mit der des Löwen ähnlich, aber jene wechselt mit Alter und Bewegung, diese ist zeitlos festgelegt, und falls sie sich ändert (durch Korrosion oder Bruch), dann sicher anders als beim Naturlöwen. Völlig anders ist die Kraftform. Der Löwe besteht aus vielerlei Material, aus Knochen, Fleisch, Blut, Fell usw., der Marmorlöwe aus ganz anderem Stoff. Daher ist das Kraftmuster ein anderes. Was wir der ähnlichen Raumform wegen als Rumpf, Beine, Kopf bezeichnen, das ist ein Steinblock auf vier Stützen, mit einer Auskragung daran. Der Bildhauer muß auch immerzu an diese Kraftform des Marmors denken, er darf der Bruchgrenze seines Materials nahe kommen (und tut er dies, dann spricht man von Kühnheit), er darf sie aber nicht erreichen. In Marmor wenigstens kann man nicht alle Kraftform abbilden — in Erz dagegen gelingt das, man muß aber dann dem Tonmodell ein Gerüst einbauen, ein Kraftmuster, das mit dem Naturding

wenig gemein hat und beim fertigen Bronzewerk völlig verschwindet; es stellt zwar das Kraftmuster des Löwen dar, ist aber selbst ein Muster ganz anderer Kräfte. Die optische Form des Marmorlöwen kann durch Bemalung nach Farbe und Glanz der des Naturlöwen ähnlich gemacht werden, aber auch der weiße Marmorlöwe hat den Sinn „Löwe" ebenso wie der gelb angestrichene. Ganz anders ist die Temperatur, und selbst wenn einmal ein Marmorlöwe genau die Temperatur des Naturlöwen hat, besagt das nichts. Also nur die Raumform ist es, die uns veranlaßt, hier den Sinn Löwe mit dem Objekt zu verbinden. Aber auch wenn mehr gemeinsam ist, wenn ich die treueste Abbildung des Löwen wähle, die menschenmöglich ist, den ausgestopften Löwen: die Grundstruktur bleibt logisch dieselbe, die Analyse des künstlichen Objekts ergibt Raum, Kraft, Licht usw. und den Sinn „Naturlöwe"; er rückt ein in die Reihe der Elemente der neugewonnenen höheren Sinneinheit, der alle diese Elemente subordiniert sind. Die neue Sinnfigur ist das Abbild. Das Abbild eines Löwenrudels, z. B. die Photographie von 20 Löwen ergibt Raum, Kraft, Licht als Elemente der Photographie in nullter Dimension, den Sinn von zwanzig Löwen in erster Dimension und den Sinn eines einzigen Abbilds in zweiter Sinndimension. In diesem Gesamtabbild sind die einzelnen Naturlöwen koordiniert im Rudel, aber subordiniert im Abbild. Das Abbild ist eine zweidimensionale Sinnvariante. Sie hat entweder nur ein eindimensionales Element oder mehrere (den oder die Naturlöwen) und viele nulldimensionale, die alle sich auch im Naturlöwen — wenn auch anders geformt — finden, während dieser umgekehrt noch mehr Elemente hat: Psychisches und Beweglichkeit, die im Abbild realiter fehlen, aber, wie jetzt nicht näher zu erörtern ist, bekanntlich dennoch imaginär (bildhaft) enthalten sind.

Der Wappenlöwe aus Marmor, der einen Schild in den Pranken hält oder der auf einen Schild gemalte Löwe ist in nullter Dimension wieder ein Muster von Raumformen, kombiniert mit

einem Muster von Kraftformen usw., in erster Dimension ein Löwe, in zweiter Dimension das Abbild eines Löwen. Aber dieser Sinn, Abbild zu sein, „rückt ein in die Reihe der Elemente" des Sinnbildes Wappen. Der Wappenlöwe ist Sinnbild der gefährlichen Kraftgröße, der Macht, des Eigentums, der Familie, der Staatsgewalt, der Gottheit — wie immer: dieser Sinn ist dritter Dimension; es ist seine logische Struktur, die zur Absonderung innerhalb der künstlichen Werke führt. Vorbild, Abbild, Sinnbild sind drei Dinge verschiedener Dimension — das Vorbild hier als Naturobjekt ausgewählt. Der Sinn ändert sich grundsätzlich mit der Dimension, aber der Sinn der Sinnfigur dritter Dimension (Wappenlöwe) enthält den Sinn der niederen Dimensionen als Muster in sich eingeschlossen (Löwenabbild, Naturlöwe, Löwenkraft).

Man kann verallgemeinern: Sinn nullter Dimension sind alle irreduziblen Ultima, d. h. unselbständigen Merkmale oder totalen Verschiedenheiten an den Gegenständen, sie sind alle abstrakt; Sinn erster Dimension sind alle Naturgegenstände, sie sind alle konkret; Sinn zweiter Dimension sind alle künstlichen Werke des Menschen, bis auf die Sinnbilder; Sinn dritter Dimension sind alle Sinnbilder oder Symbole.

Diese Einteilung ließe sich auch vornehmen ohne Einblick in die logische Struktur, sie wäre dann dekretiert, bestenfalls wegen ihrer Brauchbarkeit bestechend, aber nicht überzeugend. Erst der Einblick in die logische Struktur macht sie notwendig und zwingend. Die Einteilung und zugleich hierarchische Staffelung folgt aus den formalen Unterschieden, mithin aus der Morphologie, nicht aus der Noologie. Bei der Prüfung, ob ein Objekt dieser oder jener Dimension angehöre, entscheidet die formale Analyse.

Das verwendete Beispiel des Löwen vertritt zunächst alle Lebewesen, für die eine gleichartige Analyse leicht ist. Aber sobald wir uns zu anorganischen Gegenständen wenden, fällt auf, daß ja im Löwen, in der Birke schon Anorganisches mit

enthalten ist. Die Analyse des Sinnes erster Dimension (Löwe) führt auf abermals Sinn erster Dimension: Kohlenstoff, Sauerstoff, d. h. die chemischen Stoffe. Die moderne Physik mag alle Materie in Kraft und Raum auflösen, unter Umständen auf eine einzige nulldimensionale Sinnvariante zurückführen, und alle Verschiedenheiten als Formverschiedenheiten erklären; das schafft aber nicht den Sinn der Materie, des Kohlenstoffs, Wasserstoffs usw. fort. Da man noch nie einen besonderen Stoff für das Lebendige entdeckt hat, nur eine bestimmte Kombination dieser Stoffe (Eiweiß, Salze, Wasser, Lipoide, Kolloide), muß man annehmen, daß sich Lebendes und Totes nicht dem Stoff nach unterscheiden, wohl aber der Stoffzusammensetzung nach, also formal. Bei dieser Annahme bezieht sich der Sinn Löwe auf einen Atomhaufen, der mit der frischen Löwenleiche identisch ist, aber formal eben in diesem einen wesentlichen Punkt verschieden, daß sich der eine Atomhaufen selbst bestimmt, der andere nicht. Wenn ich also den Sinn Löwe als Sinn erster Dimension meine, beziehe ich mich auf den Atomhaufen in der Form des Lebens, wenn ich den Sinn Löwenleiche in erster Dimension meine, beziehe ich mich auf den Atomhaufen, der die formale Funktion zentraler Zweckgerichtetheit des Ganzen verloren hat, und deshalb rasch zerfällt. Ist dies so, dann beziehe ich mich bei der Sinnanalyse auf die Materie als Sinn erster Dimension: einmal in der Form des Toten, einmal in der Form des Lebenden. Tatsächlich stoße ich nicht innerhalb des Sinns Löwe auf Materie, sondern innerhalb des Sinns Atomhaufen (Materie) bei bestimmter Formung auf den Sinn Löwe. Aller Sinn erster Dimension ist Materie (chemische).

Dieser letzte Satz ist auch entscheidend für die Auflösung scheinbarer Schwierigkeiten im Bereich der zweiten Sinndimension. Das Abbild des Abbilds ergibt keinen Aufstieg in eine höhere Sinndimension. Man ist versucht zu argumentieren: Der Marmorlöwe ist als Abbild Sinn zweiter Dimension, in der Photographie dieses Marmorlöwen rückt dieser ein in die Reihe

der Elemente des Abbilds dieses Abbilds. Daß dies nicht stimmen kann, merkt man bei Abbildern anderer künstlicher Werke. Ein Pfeil ist als künstliches Werk Sinn zweiter Dimension. Das Abbild des Pfeiles ist Abbild von Sinn zweiter Dimension, aber dadurch entsteht keine dritte Sinndimension. Das Abbild bleibt Abbild. Deutlich wird dies, wenn man sich ein Abbild des vom Pfeil durchbohrten Naturlöwen vorstellt. Nach jener falschen Rechnung wäre in diesem Bild der Löwe zweiter, der Pfeil dritter Dimension. Man käme ins Endlose, würde man dies Abbild photographieren usw. Dabei ist doch sofort einleuchtend, daß alle diese Objekte in gleicher Sinndimension bleiben. Zum Überfluß kann man dann noch den Naturlöwen neben einen Marmorlöwen stellen, und beide zusammen photographieren, und daran sein Nachdenken verschwenden. Die Auflösung der scheinbaren Schwierigkeit liegt darin, daß wir bei jeder Analyse der Abbilder sofort auf ihr Material als Sinn erster Dimension kommen. Wir erkennen in der Photographie zuerst die Photographie, d. h. das Papier mit seiner Pigmentschicht, wir erkennen sie auch bei mißlungener Photographie als dies Material. Die sinnleere Form, in der dies Material vorliegt, ist ähnlich mit der sinnleeren Form des aus ganz anderen Materialien bestehenden Natur- und Marmorlöwen, der Pfeile, Häuser, Käfige, Landschaften usw., die jeweils als Sinn erster oder zweiter Dimension gemeint sein können. Wir sehen im Material der Pigmentschicht (einer Photographie oder Malerei), im Material des Marmors oder des Holzes usw., einer Plastik, unmittelbar die sinnleere Form des Löwen, des Pfeiles, des Käfigs usw. Unmittelbar! D. h. wir haben keine „Assoziationen", Einfühlungen oder dergleichen nötig. Nur in äußerst illusionistischen Abbildern erschrecken wir vor dem Löwen (möglich, daß primitive Menschen die veränderte Stofflichkeit nicht sofort auffassen, was man aber bei „Naturvölkern", guten Jägern, ungern glauben mag), sonst sehen wir sofort durch den Sinn zweiter Dimension den Sinn erster hindurch, und das ist nicht der Löwe,

sondern das Material der Abbildung. Den Löwen sehen wir überhaupt nicht, sondern die Löwenform, d. h. eine sinnleere Form, die wir mit Sinn anfüllen, weil wir beide in dieser Vereinigung kennen. Wir „assoziieren" nicht, sondern erinnern uns der gleichen Form. Die letzte Klärung aber ergibt sich durch den Satz: Zweck kann man überhaupt nicht abbilden. Zweck ist Sinn zweiter Dimension; wer den Pfeil abbildet, bildet nicht den Zweck des Pfeiles ab, sondern nur die Form des Pfeiles, dessen Zweck wir kennen. Wer Zwecke nicht kennt, versteht Abbilder nur als Abbilder; wer nicht weiß, was und wie ein Eisenwalzwerk ist, versteht vor Menzels Bild stehend (wenn es keine Unterschrift trüge), daß es ein Abbild von Maschinen ist, auch daß ein Abbild den Zweck des Abbildens hat, aber er versteht nicht den Zweck der Maschinen. Dem Löwen ist der Sinn Löwe auf den Leib geschrieben, dem Abbild nur der Sinn (d. h. Zweck) des Abbildens, nicht der Sinn des Abgebildeten. Es zeigt sich sogar bei näherer Überlegung, daß der Sinn des Abbilds in den des (konventionellen) Zeichens übergeht und mitunter der Werkschöpfer wohl die Absicht hat, einen Löwen abzubilden, wir aber diese Absicht aus der sinnleeren Form, die er gibt, nicht erkennen. Das Abbild kann dann zum Vexierbild werden. Immer bleibt es Sinn zweiter Dimension, in erster Material, in zweiter die jeweilige sinnleere Form, die aus irgend einem Zweck heraus geschaffen ist, wenn nicht als Abbild (Vexierbild, Bild überhaupt) so als Schmuck oder Spiel oder Zeichen.

Es gibt also gewiß Sinnvarianten, bei denen die Zuordnung zur ersten oder zweiten Dimension strittig sein kann. Das gilt für die Handlungen. „Abbilden, schmücken, spielen, bezeichnen" sind gewiß Sinn zweiter, „atmen, kauen, gehen" gewiß erster Dimension. Aber „gehen" doch nur unter Umständen; „marschieren, turnen, greifen" sind gewiß zweckhafte Bewegungen (Handlungen) und so kann gehen auch zweckhaft sein. Ich verfolge dieses Problem hier noch nicht. Die Verschwommenheit von Grenzen tut der Klarheit der Kerne keinen Ab-

bruch. Die Kerne sind die Sinnvarianten Natur und Geist. Natürlichkeit und Geistigkeit sind Merkmale. Ist etwa Natürlichkeit wie Natur erster, Geistigkeit wie Geist zweiter bzw. dritter Dimension? Sind nicht alle Merkmale gleicher Sinndimension? Die Frage ist nicht richtig gestellt. Merkmale sind Figuren; „Figur" an sich gehört keiner bestimmten Sinndimension an, denn sie ist nur Form, und Figur daher in jeder Dimension möglich. Aber der in die Figur gelegte Sinn hat eine bestimmte Sinndimension. Das Merkmal der Zahl drei in drei-eckig ist rein formal, das Merkmal der Gestalt eckig in drei-eckig ist auch formal, bezieht sich aber in diesem Beispiel schon auf bestimmten Sinn, nämlich Raum. Eckigkeit und Gekrümmtheit sind möglich im Raum, nicht überall sonst; die Zeit z. B. ist nicht eckig. Raumgestalt ist daher, insoweit sie nicht nur Gestalt, sondern auch raumhaft ist, schon sinnhaft durchsetzt. Insofern also Eckigkeit raumhaft und mithin sinnhaft ist, hat sie die Sinndimension der Sinnvariante Raum, also die nullte. Man muß die Unterscheidung, ob man von der Form eines bestimmten Sinnes oder von der Form als solcher, also von sinnleerer Form sprechen will, angesichts eines bestimmten Sinnes auseinander halten. Aber es ist gar nicht sehr schwierig, die Verschiebung der Aufmerksamkeit zu lenken und sich dieser Lenkung bewußt zu bleiben. Wichtig ist für die Kunstwissenschaft das Wissen um die reine Form und ihre Unterscheidung vom Sinn, auf daß man bestimmt erkenne, welche Begriffe nicht übertragen, sondern a priori gültig sind, wie z. B. der Begriff Stil.

Abgekürzt bezeichne ich Sinn nullter, erster usw. Dimension gelegentlich mit S^0, S^1, S^2, S^3.

d) Die Form der Wissenschaft

Die Wissenschaften gehen durchwegs logisch vor. Was in ihrem Bereich als unlogisch erkannt wird, gilt als Irrtum, der

historisch als Zwischenstufe und Umweg gewertet, aber selbst aus der Wissenschaft ausgestrichen wird. Man hat die logische Seite der Wissenschaft zum Gegenstand einer Wissenschaft gemacht. Die Logik ist die Wissenschaft von der Form der Wissenschaft. Daher hat die Logik als Wissenschaft selbst schon ihre Form (die wissenschaftliche), aber in ihr wird die Form zum Gegenstand des Nachdenkens. Die Arithmetik (vgl. S. 24) bildet einen Zweig der Logik. Sie behandelt die Gestalten reiner Größen (Zahlen). Alle anderen Wissenschaften sind die Logik von einem bestimmten Sinn. Die Geometrie ist die Logik des Raumes, die Physik die Logik der Kräfte, die Biologie die Logik des Lebens. Jedesmal ist der Anteil der Logik das Rationale der Wissenschaft, der Anteil des Sinnes das Irrationale. Das Rationale ist dasselbe wie das logisch Formale oder das Morphologische. Jede Wissenschaft hat daher ihren Faktor Rationalität und ihren Faktor Irrationalität. Nur die Logik einschließlich der Arithmetik ist restlos rational (was allerdings bezüglich der Mengenlehre — vielleicht zu Unrecht — bestritten wird, vielleicht hat das Wort Irrationalität hier eine andere Bedeutung).

Der Satz: die Wissenschaften gehen logisch vor, heißt, sie vermeiden falsche Verbindungen von Figuren (Begriffen), z. B. Größenaussagen, die den Gestaltbedingungen widersprechen. Aber das haben sie mit den einfachsten Verrichtungen des Alltags und den komplizierten Handlungen gemein. Auch der Arbeiter, Bauer, Soldat, Fabrikant usw. muß logisch denken, wenn er sicher gehen will (er kann allerdings auch Glück haben und aus einem logischen Fehler unverdienten Nutzen gewinnen). Für die Wissenschaft ist daher die formal-logische Richtigkeit ihrer Sätze Bedingung, aber nicht hinreichend. Vom vorwissenschaftlichen Denken unterscheidet sich die Wissenschaft zunächst durch den Ersatz der schwimmenden Vorstellungen durch hart umgrenzte Begriffe. Aber ein Haufen klarer Begriffe und formal richtiger Sätze — selbst wenn sie auch sinn-

richtig sind — ergibt noch keine Wissenschaft. Auch eine Begründung der Satzzusammenhänge genügt nicht, sonst wäre jede gerichtliche Urteilsbegründung oder die Begründung, warum ich diesen Sommer nach Tirol reise, Wissenschaft. In der Praxis des Kaufmanns, des Ingenieurs, stellt sich die Notwendigkeit ein, die verschiedensten Zahlen zu addieren, zu multiplizieren oder andere Rechnungsaufgaben zu lösen; sind diese Lösungen richtig, dann sind sie eo ipso auch logisch, aber niemand nennt die Tätigkeit des Zahlkellners eine Wissenschaft, dagegen ist die Aufstellung der Zahlenreihe, des Ein mal Eins, der Logarithmentafeln stets eine wissenschaftliche Angelegenheit, denn hier sind sämtliche Möglichkeiten bestimmter Rechnungsarten vollständig erfaßt und, was das Entscheidende ist, die Reihenfolge der einzelnen Lösungen oder anders gesagt, das Ordnungsprinzip der Tabelle gewährleistet in jedem Schritt die Vollständigkeit bis ins Unendliche, insofern jedesmal alle vorausgehenden Schritte erledigt sind, ein für allemal. Die Praxis bringt sprungweise Einzelfälle, „Zufälle" zur Bearbeitung; ihre Lösung setzt die systematische Übersicht voraus und nur die systematische Ordnung ist Wissenschaft — diese jetzt nur von der Form her betrachtet.

Die innere Widerspruchsfreiheit der Logik beruht auf dem Identitätssatz, genau genommen dem einzigen Obersatz, aus dem alle anderen Sätze der Logik folgen. Der Satz A ist A, dessen Gültigkeit sich ursprünglich auf den für A einzusetzenden Sinn bezieht, gilt auch für die Formen selbst, verweist auf die Widerspruchslosigkeit aller Formen der Logik in ihrem Gesamtzusammenhang. Logische Wissenschaft ist als Gesamtzusammenhang formal widerspruchsfrei (oder will es sein oder werden, sie soll es sein). Die Logik selbst als Einzelwissenschaft sucht alle logischen Formen zu ordnen, und entsprechend geht jede Einzelwissenschaft und die Wissenschaft als Ganzes auf das Ganze, auf Totalität. Sie beginnt stets mit Empirie und Induktion, gelangt stets an eine Stelle, von wo ab sie umgekehrt

deduktiv vorgeht, denn nur Deduktion sichert die Vollständigkeit.

Die Logik hebt aus der unendlichen Fülle von Kombinationen sinnleerer Formen diejenigen heraus, die aus dem Identitätssatz folgen, die daher — entsprechend der Singularität jedes realen Dinges — auf formalem Gebiet zum Einzigkeitsfall, zur Norm führen[1]. In vielen Lebenslagen begnügt man sich damit, im jeweiligen Bereich ordnend vorzugehen, in der Wissenschaft kommt die Forderung der Totalität hinzu, sie sucht die vollständige Ordnung aller Sinnvarianten. Die hierzu erforderliche Form ist in der Logik mit enthalten und wird mitunter in den Lehrbüchern als letzte Stufe behandelt, freilich wird darüber geklagt, daß die Systematik nicht ganz systematisch behandelt zu werden pflegt[2].

Das System der Wissenschaft ist ein einheitliches Muster von Figuren. Sein figuraler Stil ist bestimmt durch die gleiche Gestalt aller Figuren, sie sind definierte Begriffe (soweit Begriffe definierbar sind), sein ordinaler Stil ist die Ordnung der Begriffsgrößen, sein vizinaler Stil ist die Gruppe, denn der zentrale Satz ist der Identitätssatz, von dem alle anderen ausstrahlen, teils in erster Zone, teils in zweiter und weiterer Zone; sein dividualer Stil ist die Partialität, d. h. alle Sätze sind unvollständige Fragmente, nur das System selbst ist Ganzheit. Daher geht der Systematiker deduktiv vor. In der Induktion bleiben alle empirischen Behauptungen aneinander geklebte Stücke. Induktion ist additiv, ist Totalitätsstil und synthetisch. Im deduktiven System dagegen ist das Ganze a priori da und bleibt dauernd der lebendige Rahmen jedes durch die Aufmerksamkeit einzeln

[1] In den Überlegungen des praktischen Lebens ist die logische Widerspruchslosigkeit zwar erwünscht, aber nicht immer vorhanden. Die Denkpsychologie und besonders die Psychiatrie wird sich empirisch — aber ebenfalls systematisch — ebenso mit dem Fehlerhaften und Widerspruchsvollen befassen, wie mit dem Richtigen, das im Unbewußten verläuft. Das Unrichtige ist als Wirklichkeit singulär, aber es ist nicht das Singuläre innerhalb der Form.

[2] K. Mannheim, Die Strukturanalyse der Erkenntnistheorie. Hefte der Kantstudien, Heft 37, 1922. S. 7 unten.

herausgenommenen Teiles; das System ist analytisch. Die Ordnung nach Regelmäßigkeit schließt die Harmonie aus.

Das System ist der Inbegriff von vollständiger Ordnung von Begriffen, entworfen von einem zentralen Begriff her, und Subordination der Begriffe und Sätze unter das Oberganze als dessen unselbständige Teile. Das System geht immer von der Erfassung des Ganzen aus, aufteilend (divisiv) ins Einzelne.

Ich nenne dies Buch System der Kunstwissenschaft, weil ich nicht die Kunstwissenschaft selbst ausbreite, sondern nur ihr System.

3. SINN UND FORM DER WISSENSCHAFT
(Noologie und Morphologie der Wissenschaft)

Die Wissenschaft ist nicht entweder Sinn oder System, sondern Sinn in Form des Systems. Die Einzelwissenschaft behandelt ein Sondergebiet von Sinn. Die Wissenschaft überhaupt ist das System der Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit. Im Begriff System ist enthalten, daß die Wissenschaft formal auf die Möglichkeit, die Existenzfähigkeit sich richtet, aber ihre sinnhafte Seite ist die Wirklichkeit.

Vermutlich werden die meisten gegen eine solche Begriffsbestimmung der Wissenschaft, solange von Logik und Mathematik, vielleicht auch noch von Physik und Chemie die Rede ist, nichts einwenden. Aber bei den Geisteswissenschaften, vollends bei der Geschichte, lehnt man Systematik und System ab. Nur bedenke man, daß $A = A$ ist, und daß dies auch für den Begriff der Wissenschaft gilt. Man kann nicht eine Definition für die Wissenschaft dieser Disziplin, eine für die jener Disziplin aufstellen; es gibt rein formal nur eine einzige Wissenschaft, sinnhaft viele Zweige, aber alle sind, wenn Wissenschaft, dann systematisch. Die Frage, ob Geisteswissenschaft und Geschichtswissenschaft systematisch sein müssen, ist nicht zu verwechseln mit der, ob der Geist und die Geschichte

systematisch sind. Sie sind es nicht. Aber um das Ungeordnete als ungeordnet zu begreifen, bedarf man des Bezugssystems der Ordnung. Was das für die Kunstwissenschaft einschließlich der Kunstgeschichte und der Geistesgeschichte überhaupt besagt, wird sich am Schluß des Buches ergeben. Vielleicht drücken sich die Gegner einer Systematik in der Geisteswissenschaft und Geschichte ungenau aus, vielleicht meinen sie, daß es hier nicht auf die Form, also nicht auf das System ankommt, weil das Wesentliche der Sinn ist. Sinn ist immer irrational, d. h. unter ratio versteht man eben die Kraft des Verstandes: a priori Sinn zu formen; der zu formende Sinn kann aber nur (wie an der dieses Spitze Buches gesagt ist) entdeckt, d. h. durch die Vernunft „vernommen" werden. Geformter Sinn ist durchsichtiger als ungeformter, aber der ungeformte, mangelhaft oder irrig geformte Sinn ist auch Sinn. Deshalb verstehen wir alle Lüge, allen Irrtum im „Leben", alles positiv Irrationale in der Geschichte trotz ihrer inneren Widersprüche. Dieser in sich widerspruchsvolle Sinn aber hat auch seine Art Richtigkeit. Es gibt nicht nur eine formale Richtigkeit, z. B. im Satz a ist b (daß ich das so zu Ende denken kann, ohne in Widerspruch zu geraten), sondern auch eine noologische Richtigkeit, z. B. im Satz: „der Mond ist ein Trabant", im Gegensatz zum Satz „der Mond ist ein Fisch". Ich würde es verstehen, wenn von hier aus schon eine Axiomatik der Noologie gefordert würde, wie man sie für die Morphologie fordern muß. Aber ich sehe in den Sinnvarianten durchwegs Erfahrung (a posteriori). Nur das Morphologische ist a priori. Die Natur, die gesamte Wirklichkeit, ist ihrem Sinn nach irrational, ihrer Form nach rational. Der Raum ist nicht a priori, auch nicht die Zeit, nur ihre Formen sind a priori. Eine Axiomatik der Noologie scheint mir daher zunächst mit den obersten Sätzen (Definitionen) der einzelnen Sonderdisziplinen identisch.

Die Sonderdisziplinen unterscheiden sich voneinander durch ihren Gegenstand, die „jeweilige Sache". Die Naturwissen-

schaften haben allen Sinn nullter und erster Sinndimension zum Gegenstand, die Geisteswissenschaften allen Sinn zweiter und dritter Sinndimension. Die Formwissenschaften behandeln die Form als solche.

Formwissenschaft ist die Logik einschließlich der Arithmetik. Die Naturwissenschaften zerfallen in diejenigen, die alle Naturobjekte (einschließlich der Naturgeschehnisse) auf nulldimensionalen Sinn zurückführen (Physik und die physikalisch gemeinte Chemie), zweitens in die beschreibenden, die alle Naturobjekte als Sinn erster Dimension meinen (Chemie als Stofflehre, Kosmologie, Mineralogie, Botanik, Zoologie, Anthropologie einschließlich Biologie). Die Geisteswissenschaft ist zwar immer theoretisch, sie behandelt aber Sinn zweiter und dritter Sinndimension, der durch eine der vier Sinnrichtungen hindurchgegangen ist. Die Theorie von Gegenständen der profanen Sinnrichtung zerfällt demnach in die Ökonomik, die Rechtslehre, Staatslehre, Soziologie, die Medizin als zweckgerichtete Heilkunde, die vielen Einzeldisziplinen der Technik usw.; die Theorie von Gegenständen der ästhetischen Sinnrichtung ergibt die Ästhetik und Kunsttheorie, die von Gegenständen sakraler Sinnrichtung die theologischen Fächer; schließlich die Theorie von Gegenständen der theoretischen Sinnrichtung diejenigen philosophischen Fächer, die sich nicht auf konkrete Gegenstände richten. Philosophie ist in diesem Sinne Theorie der Theorie.

Natur- und Geisteswissenschaften werden topographisch, wenn sie die wirkliche örtliche Verteilung, sie werden historisch, wenn sie die wirkliche zeitliche Abfolge als Gegenstand der Untersuchung wählen. Die Astronomie hat neben ihrer mathematisch-physikalischen auch ihre topographische und geschichtliche Seite und so auch alle übrigen Wissensgebiete.

Weder Naturwissenschaft, noch Geisteswissenschaft, noch Formwissenschaft ist die Psychologie. Sie ist die Voraussetzung aller Wissenschaft, da die Psyche das Fundament aller vier Sinnrichtungen ist. Die Psychologie ist Wissenschaft von der

Person, während die Natur- und Geisteswissenschaft die von der Sache ist.

Die folgende Systematik hat dauernd ihr Ziel in der Klärung der Kunstwissenschaft, dies gilt auch dort, wo scheinbar von Kunst und Kunstwissenschaft gar keine Rede ist; denn man muß die Vorhöfe alle durchschritten haben, um an die Geheimnisse zu gelangen. Daß die Vorhöfe besonders im Anfang trocken sind, ist nicht meine Schuld, es liegt im Wesen des Systems, das vom Abstraktesten ausgehen muß und schrittweise sich dem Konkreten nähert — immer mit der Pflicht, bei jedem Schritt alles erledigt zu haben, was an dieser Stelle sich erledigen läßt. Dann bleiben im Abschälen des Allgemeinen zuletzt die Kernprobleme allein übrig, man kann sich ihnen voll zuwenden ohne die Sorge, daß im Rücken noch ungelöste Probleme wie uneingenommene Festungen hinter der Kampflinie liegen. Wohl weiß ich, daß für den Durchschnittskunstwissenschaftler es eine starke Zumutung bedeutet, sehr lange warten zu müssen, bis er merkt, daß die scheinbar abliegenden Fragen ihn ganz nahe angehen, aber ich hoffe, daß man die Notwendigkeit dieses Weges einsehen wird und die Mühe des Mitdenkens zuletzt sich lohnt.

I

DIE SACHE

A. DIE SACHE IN THEORETISCHER SINNRICHTUNG (SACHTHEORIE)

I. DIE SINNVARIANTEN NULLTER SINNDIMENSION

a) Noologie

Unsere Analyse eines eindimensionalen Sinnobjekts in nulldimensionale Sinnarten oder „Elemente" beruht auf der Organisation unseres Leibes, die eine Scheidung z. B. von Licht und Schall ermöglicht, da wir bei Abschließung der Ohren den tönenden Gegenstand sehen, bei Schließung der Augen ihn hören können. Die Sinnmöglichkeiten der Nulldimension vermitteln uns die „Sinnes"-werkzeuge. An Stelle der alten Zählung von fünf Sinnen rechnet man heute — durch Aufteilung des Tastsinnes und Hinzunahme weiterer Sinne — zehn: die Muskel- und Lageempfindungen vermitteln den Raum; jede Bewegungsempfindung, auch Puls und Atmung, vermitteln die Zeit, die auch unmittelbar mit dem psychischen Dasein des Ich gegeben erscheint[1]; Haut, Muskeln, Knochen vermitteln Druck und Zug, also das Element Kraft; das Auge Licht; das Ohr Schall; bestimmte Nerven Temperatur und Feuchtigkeit; die Zunge Geschmack; die Nase Geruch; bestimmte Nerven Schmerz.

Mittelbar erschließen wir noch weitere Sinnvarianten nullter Dimension, z. B. Magnetismus, Elektrizität, die sonstigen unsichtbaren Strahlen. Aber tatsächlich stehen wir diesen Sinnarten ebenso gegenüber wie der Blindgeborene den Farben, wir erleben sie nicht als spezifischen Sinn.

Sämtliche Elemente erscheinen uns als gestreut. D. h. sie lassen sich nicht in eine einsichtige Reihe bringen oder eindeutig gruppieren. Es ist aber durchaus denkbar, daß hier ein noch unerkannter Zusammenhang besteht.

[1] Joh. Volkelt, Phänomenologie und Metaphysik der Zeit, München 1925.

Jeder Sinn S^0, also Raum, Zeit, Kraft, Licht usw. ist irrational, ist erfahrungsmäßig gegeben, vorgefunden. Die Herkunft unserer Kenntnis der Elemente nur aus der sinnlichen Erfahrung besagt, daß die Naturwissenschaften, soweit sie auf diese nulldimensionalen Elemente durch Analyse zurückgehen, psychologisch sich auf Empfindungen aufbauen. Aber diese Tatsache darf nicht dazu verleiten, alle Wissenschaft auf Empfindung aufzubauen oder gar die Wissenschaft auf das durch Empfindungen Gegebene einzuengen. Raum, Zeit, Kraft, Licht des Löwen sind durch Empfindungen gegeben, der Sinn Löwe nicht. Er ist Sinn erster Dimension. Wir kommen nicht durch Synthese von S^0 zu S^1, sondern umgekehrt durch Analyse von S^1 zu S^0 und psychologisch gesehen zu Empfindungen.

Die Theorie der Schmuckkünste („bildenden" Künste) hat es nur mit den Elementen Raum, Zeit, Kraft, Licht zu tun, die der Spielkünste („zeitlichen" Künste) mit Raum, Zeit, Kraft, Schall bzw. auch Licht, obwohl selbstverständlich jedes Kunstwerk auch Temperatur, Feuchtigkeit (Trockenheit) hat bzw. Geruch, Geschmack usw. haben kann. Ein Teil der Elemente aber ist wesentlich, der andere unwesentlich — obwohl z. B. eine bestimmte Temperatur (nämlich bei Brand) ein Kunstwerk vernichten, also in seinem Wesen gefährden kann. Aus verwandten Überlegungen heraus, aber auch um die systematische Beheimatetheit der Elemente zu kennen, ist ihre Einordnung in die „Sinne" hier nötig gewesen.

b) Morphologie

a) Die Größe

Die Raumgröße. Die Größe ist Formfaktor, der Raum ist eine Sonderart nulldimensionalen Sinnes. An der Größe als Formfaktor unterscheiden wir die Absolutheit oder den Maßstab und

das Größenverhältnis als Rhythmus und Proportion. Die „Größe als Formfaktor" bleibt sich in jeder Verbindung mit verschiedenen Sinnarten prinzipiell gleich, bekommt aber stets durch den Sinn einen besonderen Charakter.

Jede Raumgröße für sich gesehen ist absolut. Man kann jede als Maßeinheit wählen und die absolute Größe anderer Raumgestalten durch Vergleich mit dieser Einheit ausdrücken. Der reale Maßstab ist wie alles Wirkliche Veränderungen unterworfen, wenn aber Relativisten sagen, daß selbst der in Paris aufbewahrte, international gültige Meterstock bei Hitze länger, bei Kälte kürzer wird, und damit zu beweisen glauben, daß es keine absolute Größe gibt, übersehen sie, daß ihre Behauptung vom Länger- und Kürzerwerden die Anerkennung jenes absoluten Größenmaßes stillschweigend oder unbemerkt einschließt. Gewiß gibt es keinen dauernd genau 1 m lang bleibenden Stock, aber ebenso gewiß ist das Maß von 1 m absolut, denn es ist abstrakt[1]. In Einsteins Relativitätstheorie wird das absolute Größenmaß nicht geleugnet, erst in bewegten Systemen tritt das ein, was dort als Relativität erkannt wird.

Weil bei maßstäblichem Vergrößern (Verkleinern) die Gestalt sich gleich bleibt, kann man gedanklich Größe und Gestalt als unabhängige Variable innerhalb der Form scheiden.

Mit dem Längenmaß und seiner Potenzierung als Flächen- und Volumenmaß allein kann man nicht messen. Man bedarf außerdem des Winkelmaßes. Die Größe des vollen Winkels ist absolut. Es ist theoretisch gleichgültig, in wieviel Teile man ihn zerlegt (in 360° oder mit Ostwald in 100°). Bei maßstäblicher Veränderung eines Polygons bleiben die Winkelmaße gleich, es ändern sich nur die Seitenlängen. Geht der Polygonzug in eine Kurve über, dann bleiben bei maßstäblicher Änderung die

[1] Bei der Größenangabe der Meterlänge eines bestimmten Materials kann man die zugehörige Temperatur angeben; auch diese wird gemessen, sie ist durch den natürlichen Gefrierpunkt absolut. Man kann hier Bedenken äußern. Aber auch für die Temperatur gilt die absolute Größe abstrakt.

Winkelmaße der sich entsprechenden Polygonseiten und Kurventangenten gleich. Der Kreis läßt sich durch Längenänderung des Radius maßstäblich vergrößern und verkleinern, aber er behält die Kreisgestalt, es ändert sich dabei das Krümmungsmaß. Die Krümmung wird flacher bei größerem Radius, d. h. sie ist umgekehrt proportional zur Radiuslänge. Man kann also die Krümmungsgröße durch eine beliebig (festlegbare) Maßeinheit, nämlich die Krümmung mit dem Radius gleich Eins, messen. Das Entsprechende gilt für dreidimensionale Raumgebilde. Die Kugel hat konstante Krümmung, sie läßt sich durch Längenänderung des Radius maßstäblich vergrößern und verkleinern, behält aber die Kugelgestalt. Es ändert sich das Krümmungsmaß, die Krümmung wird bei zunehmendem Radius proportional flacher. Bei dem Radius von unendlicher Länge entsteht die Ebene mit der konstanten Krümmung Null. Die Krümmung, also auch Kreis und Gerade bzw. Kugel und Ebene, sind Gestalten, aber die Krümmungsgröße ist: Größe. Übersetzt ein Bildhauer ein kleines Wachsmodell eines Apollo in hundertfache Größe, so werden alle Krümmungsradien hundertmal größer, alle Flächen hundertmal flacher, die Gestalt aber bleibt dieselbe, nämlich die Apollogestalt.

Bei Messung der absoluten (beliebig gewählten) Maßeinheit wird die zu messende Raumgröße in ein Verhältnis zur Maßeinheit gesetzt, aber die Maßeinheit ist dabei nur Vergleichsmittel. Anders bei Rhythmus und Proportion, hier werden je zwei Größen in ihrem wechselseitigen Verhältnis bestimmt, keine ist Mittel für die Größenbestimmung der anderen. Vielmehr steht die Maßeinheit als drittes beiden gegenüber, was nur dann schwieriger einzusehen ist, wenn man just eine der Größen zugleich als Maßeinheit wählt, aber auch dann ist sie „als Maßeinheit“ anders gemeint, wie als Glied des Rhythmus oder der Proportion. Die Maßeinheit dient zur Bestimmung der Größe einer zweiten (dritten usw.) Raumform, aber sie besteht auch für sich allein. Rhythmus und Proportion verlangen stets min-

destens zwei Größen. Rhythmus und Proportion sind vom Maßstab unabhängige Variable, d. h. wenn ich den Maßstab ändere, bleiben Rhythmus und Proportion unverändert. Wir meinen mit diesen Begriffen ausschließlich die Verhältnisse der Größen, nicht die Größen selber, umgekehrt mit dem Maßstab die Größen, nicht die Verhältnisse von Größe, obwohl wir mit Verhältnissen als Mitteln arbeiten.

Das Verhältnis von Raumgrößen heißt Rhythmus, wenn sie koordiniert, Proportion, wenn sie subordiniert als Teile einés Ganzen gedacht werden.

Innerhalb eines Rechteckes mit den Seiten 2 cm und 3 cm liegt, wenn ich in der eindimensionalen Kontur bleibe, der Rhythmus 2 : 3 : 2 : 3, dagegen, wenn ich die Seite von 2 cm als Grundlinie, die von 3 cm als Höhe des zweidimensionalen Rechteckes meine, die Proportion 2 : 3 vor. Im zweiten Fall sind Breite und Höhe subordiniert innerhalb des Rechteckes, weshalb ich sie nur einmal als 2 : 3 ablese, im ersten Fall sind die Strecken alle einander koordiniert, weshalb ich jede für sich, also 2 : 3 : 2 : 3 ablese. Bei Rhythmus ist es daher theoretisch gleichgültig, ob die Größen auch die Proportionsauffassung zulassen. Auch wenn ich die vier Größen in dieser Folge auf einer geraden Linie auftrage oder in dieser Folge nebeneinander reihe, behalten sie den Rhythmus 2 : 3 : 2 : 3. Im ersten Fall kann man die Streckenstücke auch als Proportionen innerhalb der Geraden auffassen, nämlich als $^{2}/_{10} : {}^{3}/_{10} : {}^{2}/_{10} : {}^{3}/_{10}$, im zweiten Fall ist Proportion unmittelbar überhaupt nicht mehr gegeben. Jede Proportion ist zugleich auch als Rhythmus auffaßbar, indem man von der Subordination (bewußt) absieht; dagegen ist Rhythmus nicht immer auch als Proportion auffaßbar, nämlich dann nicht, wenn die Glieder nicht Glieder eines anderen Ganzen sind. Selbstverständlich ist der Rhythmus selbst ebenfalls ein Ganzes, d. h. innerhalb einer rhythmischen Folge sind alle Raumgrößen Glieder des Gesamtrhythmus, aber eben nur Glieder des nämlichen (rhythmischen) Ganzen. Die Proportion von Breite zu

Höhe ist ein Ganzes, aber das Verhältnis der Raumgröße ist ein Verhältnis innerhalb eines anderen Ganzen: nicht innerhalb des Ganzen der Größenverhältnisse, sondern des Rechteckes.

Die entsprechenden Überlegungen gelten ebenso für dreidimensionale Raumgebilde.

Nur in wenigen Fällen ist es möglich, die tatsächlich vorhandene Proportion mit einer einfachen Zahlenformel anzugeben, nämlich dort, wo die Zahlen für die Rhythmen der vorhandenen Bestandstücke gleich denen für die Proportion sind, also im Rechteck (Breite zu Höhe), im Parallelepiped (Breite zu Höhe zu Tiefe). Die Proportion eines spitzwinkligen Dreieckes (Abb. 1) ist die gleiche wie die des zugehörigen Rechteckes von gleicher Grundlinie und Höhe, aber sobald man zu Dreiecken mit stumpfem Winkel an der Basis übergeht, gilt dies nicht mehr, hier ist die Proportion die des umschriebenen Rechteckes, unter Breite ist hier jedenfalls die verlängerte Grundlinie zu verstehen. Hinzu kommt, daß die Proportion zahlenmäßig eine andere ist, wenn wir dasselbe Dreieck auf seine längste Seite legen. Wir beziehen uns bei den Begriffen Breite und Höhe auf das Schwerefeld der Erde; sehen wir von ihm ab, so ergibt sich das nämliche Problem schon beim Rechteck, denn ein schief (zum Schwerefeld) gelegtes Rechteck läßt sich durch ein Rechteck umschreiben, das andere Proportionen hat als das zu untersuchende erste. Dort, wo Rechtecke (also auch Quadrate) im Ornament tatsächlich schief zu Hauptachsen eines Systems auftreten, macht sich dies bemerkbar.

Von diesen einfachsten Fällen führt die Überlegung weiter etwa zu Trapezen, dann zu Fünf- und Sechsecken usw., die sich auf ein Achsenkreuz von Höhen- und Breitenrichtung beziehen lassen. Bei einem Sechseck, das wir einem Hilfsrechteck einzeichnen, so daß beide Figuren Höhe und Breite gleich behalten, bleibt zwar diese Proportion gleich, aber das Sechseck ist doch ein ganz anderes, je nachdem wie lang ich seine Seiten wähle. Vielleicht noch leichter zu überschauen ist dies beim Achteck,

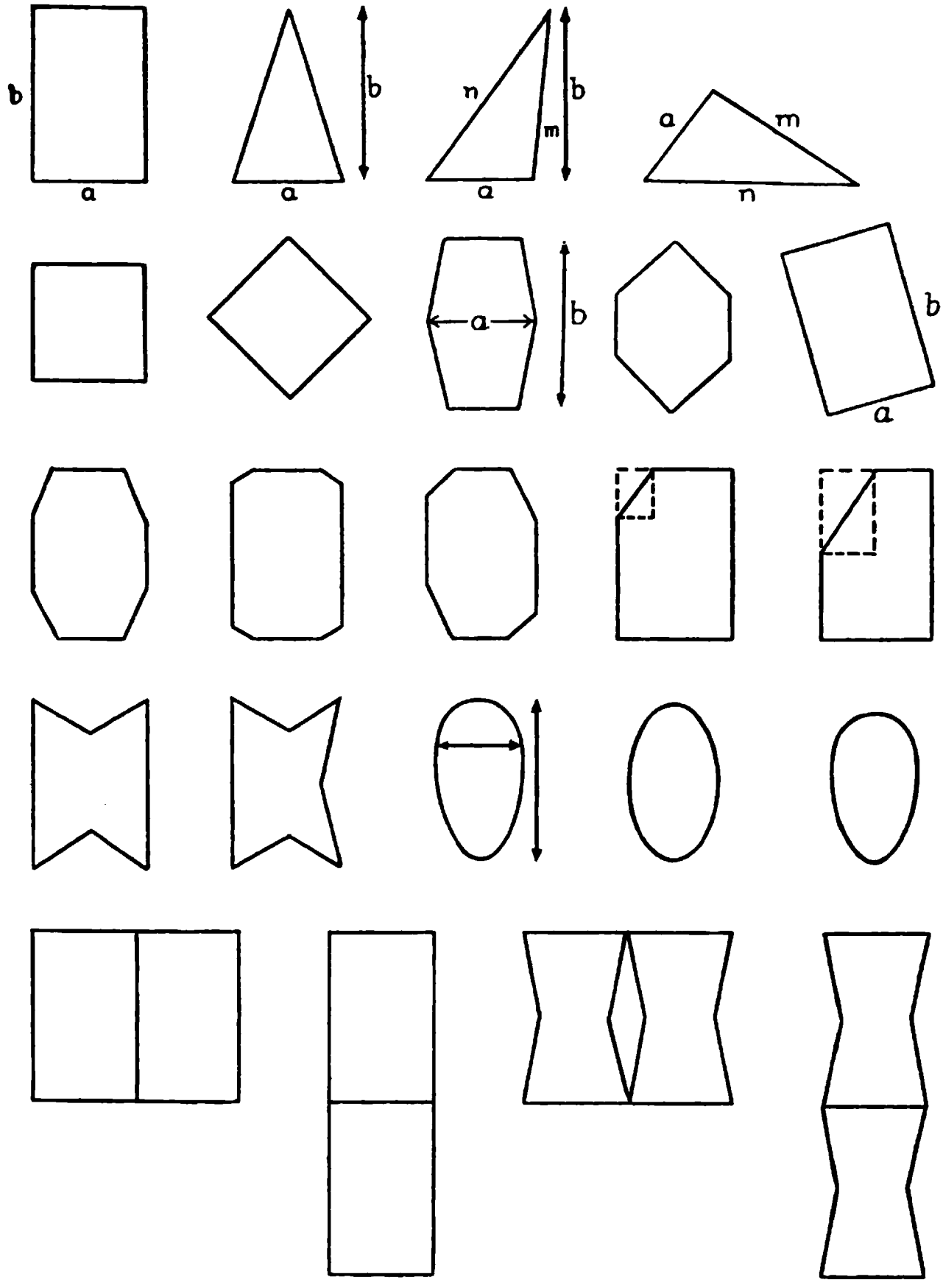


Abb. 1. Proportion, Subproportion, Verhältnis von Proportion zu Rhythmus. Proportion von Eilinie, Ellipse und Schildlinie.

das durch Abschrägung der Ecken eines Rechteckes gewonnen wird. Je nach den Richtungswinkeln der Abschrägung und

ihrer Größe entstehen innerhalb der gleichen Proportion von Breite zu Höhe unendlich viele verschiedene Figuren, deren Verschiedenheit sich daher nicht durch die Proportion allein ausdrücken läßt, sondern durch das Verhältnis von Proportion zu Rhythmus: innerhalb der gleichen Proportion ändern sich die Rhythmen der Bestandstücke. Man kann aber hier auch von einer Hauptproportion und einer Subproportion bzw. mehreren reden. Durch Abschrägung einer einzigen Ecke des Rechteckes erhält man eine einzige Subproportion, die im Falle ähnlicher Figuren (d. h. wenn die Abschrägung der Diagonalen des Rechteckes parallel läuft) der Hauptproportion gleich ist, aber trotzdem eine Subproportion bildet (Abb. 1). Das umschriebene Rechteck selbst, das die Hauptproportion erzeugt, gilt dabei als Hilfskonstruktion, so daß nur von der einzelnen Figur des Fünfeckes hier die Rede sein soll, nicht von der des Musters, das sich aus Rechteck und Fünfeck zusammensetzt. Daher läßt sich bei Abschrägung aller vier Ecken von der Proportion des Achteckes reden, so daß die Hauptproportion vom umschriebenen Hauptrechteck gebildet wird, die Subproportionen von den vier Nebenrechtecken, ohne daß man die Hilfskonstruktion, d. h. das Muster von Achteck und sämtlichen Hilfsrechtecken, meint.

Es ist grundsätzlich nichts verändert, wenn konvexe geradlinige Figuren dem Rechteck eingeschrieben werden, z. B. das konvexe Sechseck oder das konvexe Achteck (der vierzipflige Stern). Diese Figuren lassen sich durch die Hauptproportion und die Subproportionen erfassen; innerhalb der nämlichen Hauptproportion 2 : 3 lassen sich unendlich viele vierzipflige Sterne durch Abänderung der Subproportionen schaffen.

Es scheint grundsätzlich auch kein neues Problem gestellt, sobald Kurven eingeführt werden. Der Kreis hat als Flächenstück gesehen die gleiche Proportion 1 : 1 wie das umschriebene Quadrat, die Ellipse als Flächenstück die gleiche Proportion wie das ihr umschriebene Rechteck. Bei der Ellipse meldet sich

sofort die Verschiedenheit der umschriebenen Vierecke, je nachdem, ob wir die Achsen oder zwei konjugierte Diameter wählen, so daß wir im letzteren Fall ein schiefes Parallelogramm (kein Rechteck) bekommen. Aber die Schwierigkeit liegt nicht in der Feststellung von Breite und Höhe der Kurvenfigur, sondern in der Erfassung der Bedeutung der Krümmungen selbst für die Proportion. Bei geradlinigen Figuren kann man die Rhythmen der Bestandstücke angeben. Kreis oder Ellipse haben keine Bestandstücke, sie bestehen aus einem einzigen Stück. Und auch von Subproportionen könnte man in diesem Fall nicht reden, wohl aber z. B. bei der Eilinie (Oval); sie hat dieselbe Proportion wie die dem gleichen Rechteck eingeschriebene Ellipse, aber verschiedene Subproportionen, je nachdem in welcher Höhe die größte Breite liegt.

Entsprechende Überlegungen klären die Probleme bei konvexen kurvigen Figuren bzw. bei der Übersetzung aller dieser Situationen in die Stereometrie.

Dagegen meldet sich noch ein weiterer Begriff, sobald wir die Verhältnisse innerhalb von Mustern untersuchen. Zwei Rechtecke der Proportion 2 : 3 lassen sich bei axialer Verbindung so zusammenschieben, daß entweder ein neues Rechteck 4 : 3 oder 2 : 6 sich ergibt. Beide Muster haben die gleichen Subproportionen, aber verschiedene Hauptproportionen. Die früheren Beispiele sind jetzt wieder benutzbar, doch so, daß man das jeweils umschriebene Rechteck nicht mehr als Hilfsfigur betrachtet, sondern als Bestandteil des ganzen Musters. Und weiter kann man bei der Verbindung zweier Rechtecke zum Muster, wie ich es eben angab, in jedes der zwei Rechtecke abermals Muster eintragen, etwa durch Abschrägung der Ecken. Es entstehen Sub-subproportionen; allgemein „iterierte" Verhältnisse, d. h. Wiederholung in Unterordnung. In Dreidimensionalität besagt das etwa, daß bei gleicher Jochproportion die Gesamtproportion durch Hinzufügung oder Wegnahme von Jochen sich ändert; jedes Joch hat dabei unter Umständen

sehr viele Subproportionen und bildet als Ganzes eine Subproportion des jeweiligen Schiffes. Die Subproportionen des einzelnen Joches sind für das Ganze mit entscheidend. Zwar bleibt die Hauptproportion des Schiffes nur abhängig von der Zahl der verbundenen Joche, aber die inneren Subproportionen der Joche stehen ihrerseits im Verhältnis zur Gesamtproportion des Schiffes.

Sieht man von den Proportionen ab, bleiben die Rhythmen übrig. Es ist klar, daß durch jede Vermehrung der Bestandstücke die Rhythmen reicher und undurchsichtiger werden. Bei der schrittweisen Herstellung einer Figur von festgehaltener Rechteckproportion durch Abschrägung erst einer, dann der zweiten, dritten, vierten Ecke, entstehen nicht nur numerische Häufungen von Rhythmen, sondern jedesmal ist der Gesamtrhythmus verändert. Bei räumlichen Rhythmen bilden nicht nur zwei jeweils benachbarte Bestandstücke einen Rhythmus, also z. B. die erste Eckabschrägung zu den zwei Nachbarseiten, sondern der Rhythmus läuft über alle Bestandstücke weiter und schlägt als Ganzer. Dabei ist sicher zuzugeben, daß wir von Nachbar zu Nachbar innerhalb der Reihe der Bestandstücke weitergehen. Aber dieser Weg kann sehr vieldeutig werden, sobald wir von Figuren zu Mustern aufsteigen. Ich halte es für richtig, hier von Rhythmen zu sprechen, wenn der Weg eindeutig festliegt, von Subrhythmen bei Mehrdeutigkeit, wenn also ein Glied zugleich Glied mehrerer Reihen ist. Es sind die Subrhythmen neben den Subproportionen, die das zahlenmäßige Erfassen reicherer Gebilde fast hoffnungslos erschweren. Genügsame Ästhetiker bleiben bei den Hauptproportionen bzw. Hauptrhythmen stehen.

Die ganze Fülle der Verhältnisse von Raumgrößen wird erst nach Kenntnisnahme der räumlichen Gestaltenmöglichkeiten klar. Aber dort werde ich auf die Größenvarianten nicht einzugehen haben, sie sind hier als solche grundsätzlich „erledigt". Dagegen bedarf die Beziehung der Raumgrößen zur Raum-

gestalt noch einer besonderen Betrachtung nach Erledigung beider in ihrer Isoliertheit.

Die Zeitgröße. Jede beliebige, durch zwei diskrete Zeitpunkte abgesteckte Zeitstrecke kann als Maß der Zeit gewählt werden. Unsere Zeiteinteilung nach astronomischen Maßen: Umlauf der Erde um die Sonne, Umdrehung der Erde um ihre Achse, ist relativ. Vor einer Million von „Jahren" war das Erdenjahr und der Erdentag wegen der einst rascheren Bewegung der Erde kürzer als heute. Indem wir jene Wandlungen der Zeitlängen ausdrücken, beziehen wir uns auf ein vorgestelltes absolutes Zeitmaß. Durch Abstraktion können wir uns die Welt aller Körper entleert denken. Aller Meßmittel beraubt, bleibt uns dann die Vorstellung der unendlichen gleichmäßig abrinnenden Zeit. Wir meinen also in der Wendung: vor einer Million von „Jahren", gar nicht die jeweiligen wandelbaren Erdenjahre, sondern das heutige Erdenjahr als absolutes Jahr, absolutes Zeitmaß; daß also vor einer Million Umdrehungen der Erde um die Sonne (das ist weniger als eine Million heutiger Erdenjahre) die Erde ein kürzeres Jahr hatte als das absolute Maß des heutigen Erdenjahres. Um diese oder sonst irgendeine Verlangsamung auch nur zu denken, bedarf man der Vorstellung des absoluten Zeitmaßes. Aber deponieren kann man dies Zeitmaß ebensowenig wie das Längenmaß. Dem Physiker, der praktisch messen will und bei jeder Zeitmessung auf Raummessung zurückgreift, erwachsen hier Probleme. Für jene Zeit- und Raummessungen dagegen, die in der Kunstwissenschaft vorkommen, haben die Fragen der Relativitätstheorie keine Bedeutung.

Zwei Zeitstrecken oder Dauern haben zueinander ein Größenverhältnis, das man daher zahlenmäßig ausdrücken kann, z. B. 1 : 1 oder 1 : 1,1 oder 1 : 2 usw. Man kann jedes Verhältnis von Dauern mit Hilfe des gewählten Maßes maßstäblich vergrößern oder verkleinern. Das Verhältnis von einer Stunde zu einer

zweiten Stunde ist dasselbe wie das von einem Jahrtausend zu einem zweiten Jahrtausend, das Verhältnis von einer Stunde zu zwei Stunden ist dasselbe wie das von einem Jahrtausend zu zwei Jahrtausenden. Was bei diesen sich gleichbleibenden Größenverhältnissen sich ändert, ist das Tempo. Das Verhältnis von 1 : 1, 1 : 2 usw. ist absolut, das Tempo dagegen ist relativ zu dem als Einheit gewählten Maßstab. Das Tempo ist das Verhältnis eines Verhältnisses von Dauern zu einem Zeitmaßstab; anders ausgedrückt: das des relativen Verhältnises zum absoluten Maßstab. Die reale, historisch abrinnende Zeit, in der die Tempi wechseln können, hat selbst ihr absolutes „Tempo". Aber dieses „Tempo" ist eben nicht Verhältnis zweier Größen, sondern die unendliche Zeit als Einheit. Eben deshalb können wir jede wirkliche Zeitstrecke als absolutes Maß wählen.

Zwei oder mehr Zeitstrecken in ihrem wechselseitigen Größenverhältnis bilden einen Zeitrhythmus. Es ist nur eine veränderte Ausdrucksweise des schon Erörterten, wenn ich jetzt sage: der Zeitrhythmus ist eine vom Tempo unabhängige Variable, d. h. der gleiche Rhythmus von 1 : 1 oder 1 : 2 usw. kann in jedes Tempo maßstäblich übersetzt werden. Oder anschaulicher: eine Sonate mag schneller oder langsamer gespielt werden, ihre Rhythmen bleiben sich gleich und das gilt auch, wenn sie über ein Jahrhundert zerdehnt oder auf eine Sekunde verkürzt werden könnte, denn von der psychischen Erfassung der Rhythmen ist jetzt noch nicht die Rede, sondern von der „reinen Sache", die man erst kennen muß, ehe man „ihre" Wirkung auf die Psyche besprechen will. (Was wäre dies „ihre", kennte man nicht die Sache?)

Der Maßstab oder das Maß der Zeit bezieht sich auf die einzelne Größe, der Rhythmus auf das Verhältis zweier (oder mehrerer) Größen, das Tempo auf das Verhältnis eines Rhythmus zum Zeitmaßstab.

Um eine Übersicht der möglichen Rhythmen zu erhalten, kann man zunächst von den genauen Maßzahlen der einzelnen

Dauern absehen und nur von längeren und kürzeren sprechen. Ein aus zwei Zeitstrecken bestehendes Zeitmuster hat daher die drei Varianten: 1. beide gleich lang, 2. erst kurz dann lang und 3. erst lang dann kurz. Lege ich aber die Länge und Kürze durch ein Maß fest, so kann ich im ersten Fall entweder zwei gleiche Längen oder zwei gleiche Kürzen einsetzen und erhalte in der üblichen metrischen Bezeichnung:

⏑⏑ ⏑– –⏑ ––.

Bei Hinzunahme einer dritten Zeitstrecke, die einer der schon gewählten entspricht, also wieder entweder „lang" oder „kurz" ist, folgen aus jedem dieser vier Fälle zwei neue:

⏑⏑⏑ ⏑–⏑ –⏑⏑ ––⏑
⏑⏑– ⏑–– –⏑– –––

entsprechend bei vier Zeitstrecken usw.

Es war bei dieser Aufstellung nicht berücksichtigt, ob die Längen kommensurabel sind. Diese Frage konnte bei den Raumrhythmen auch gestellt werden, spielt aber dort praktisch eine viel geringere Rolle. Bei Zeitrhythmen heißt die Kommensurabilität der einzelnen Größen Takt. Die einzelnen Zeitgrößen sind rationale Brüche des Taktganzen. Praktisch kommt fast nur die Teilung durch 3 und 4 in Frage, also der sogenannte $^3/_4$-Takt (eigentlich $^3/_8$-Takt) und der $^4/_4$-Takt, auf die der sogenannte $^6/_8$, $^2/_4$ usw. sich zurückführen lassen. An sich wäre es möglich, in jede beliebige sonstige Menge gleicher Teile den Takt zu teilen, in 7, 9, 10, 11 usw. Für den Begriff des Taktes ist die Zeitteilung entscheidend, nicht der Akzent. Aber in manchen Fällen, z. B. bei gleichen Längen, etwa je einer Sekunde ist der Takt unbestimmt, er kann als $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$ usw. aufgefaßt werden und wird erst durch den Akzent eindeutig. Trotzdem ist der Akzent im allgemeinen für den Takt nicht maßgebend. Auch ohne Akzent unterscheiden wir bei periodischer Wiederkehr von einer halben und einer viertel Note bzw. einer halben und zwei viertel Noten den Drei- vom Viertakt. Aber die Kommensurabilität braucht sich nicht auf die Takt-

teile selbst zu beziehen. Auch wenn „jeder Takt“ anders aufgeteilt würde, aber alle diese Takte als Einheiten gleiche Länge haben, ist Takt vorhanden, er ist nur unübersichtlich: z. B. könnte man eine Zeiteinteilung bilden, indem man dem Tag die 24 Stunden beläßt, aber jede Stunde in eine andere Zahl von Minuten teilte, die erste in 60, die zweite in 61 usw., dann wäre der Stundentakt erhalten, aber jede Stunde hätte ihren eigenen Takt. Auch diesen könnte man zerstören, wenn man sie in zwar je 60, aber je 60 verschieden große Teile teilte. Das Entscheidende bleibt, daß der Taktbegriff sich auf die Regelmäßigkeit der Einteilung bezieht.

Es ist also nicht dasselbe, ob man die Formel „kurz-lang“ in den Zeichen ⏑– oder schreibt; im ersten Fall ist das Verhältnis unbestimmt, im zweiten bestimmt.

Zwei Dauern bilden eine Zeitproportion, wenn sie unter einem gemeinsamen Oberganzen subsumiert werden. So bildet das Verhältnis von Tag zu Nacht eine Zeitproportion, die innerhalb des Jahres sich von „Tag“ zu „Tag“ ändert. Die Zeitproportionen beziehen sich zwar auf das Element Zeit selbst und allein, sind aber nur vorstellbar, wenn das Oberganze sinnhafte Bedeutung hat; das Dauern-Verhältnis von zwei Sätzen einer Sonate zueinander, das Dauern-Verhältnis von zwei Strophenlängen zueinander, von dem Anteil zweier Rollen eines Dramas, das sind solche sinnhaften Beispiele von Proportionen der Zeit.

Die Kraftgröße. Jede einzelne aus dem unendlichen Kraftzusammenhang losgelöst gedachte Kraft hat ihre absolute Größe, jede kann als Maßeinheit gewählt werden.

Eine Kraft oder ein Kraftmuster maßstäblich zu vergrößern oder zu verkleinern ist theoretisch ebenso möglich wie die maßstäbliche Übersetzung einer Raumform oder Zeitform, praktisch dagegen ist diese Änderung nicht beliebig durchführbar, insofern bei bestimmten Größenüberschreitungen der Kraftzu-

sammenhang als solcher sich verändert. Ein Kraftmuster von Druck- und Zugkräften, das dem dorischen Tempel entspricht, kann theoretisch beliebig vergrößert werden, praktisch nicht, weil bei Erreichung der Bruchgrenze des Materials (Stein) die Zerstörung der Architrave eintritt, d. h. Verwandlung in ein völlig anderes Kraftmuster. Aber diese Überlegung greift schon voraus, denn sie verbindet die Kraft mit ganz bestimmter Raumgestalt und bestimmtem Material (S[1]).

Zwei Kräfte haben ein wechselseitiges, d. h. relatives Größenverhältnis zueinander. Unterscheidet man sie zunächst ohne genaue Messung als die stärkere und schwächere Kraft, so ergeben sich unter Benutzung der üblichen Akzentzeichen, des gravis und lenis, entsprechend den Zeitmetren folgende Kraftrhythmen:

\\ \/ /\ //

und bei Hinzufügung einer dritten Kraft

\\\ \/\ /\\ //\
\\/ \// /\/ ///

entsprechend bei vier und mehr Kräften.

Zwei Kräfte stehen zueinander in einer Proportion, wenn sie innerhalb eines Oberganzen subsumiert werden, z. B. als Verhältnis von Stütze zu Last.

Die Lichtgröße. Die Lichtquelle hat eine (von verschiedenen Faktoren bedingte) Größe: die Lichtstärke; das Medium und der beleuchtete Körper haben einen Lichtwiderstandsgrad. Beide sind durch Festlegung von Lichteinheiten meßbar.

Man kann (durch Vergrößern der Lichtquelle usw., durch Beschattung, durch Trübung des Mediums usw.) eine gegebene Helligkeit maßstäblich vergrößern oder verkleinern[1].

Undurchsichtige Körper erzeugen auf der lichtabgewandten Seite Schatten („Lichtlücken"), die absolute untere Grenze des

[1] Dies gilt auch für die drei Faktoren der Lichtgestalt (Durchsichtigkeit, Glanz ,Farbe) einzeln; siehe S. 244.

Lichtmaßstabes ist der absolute Schatten, die Finsternis; alle relativen Schatten sind Helligkeiten, die im Vergleich zur unmittelbar beleuchteten Seite des Körpers geringere Helligkeiten sind. Wir sprechen dann innerhalb der gegebenen Helligkeitsgrade von Schatten und Lichtern, wobei unter Lichtern sowohl die Lichtquelle wie die unmittelbar beleuchteten Körperstellen verstanden werden. Eine einzige Lichtquelle bietet nur dann die einzige Größe, wenn sie allein gesehen wird, sobald dagegen ein beleuchteter Körper hinzukommt, ist mit zweien, ja meist gleich mit mehreren Lichtgrößen zu rechnen. Bei diesen Überlegungen kommt es aber auf die Körperlichkeiten der Körper nicht an, man kann so abstrakt denken, daß die Größen der Lichter isoliert für sich vorgestellt werden.

Zwei Lichtgrößen: Licht zu Licht, Licht zu Schatten, Licht zu Finsternis, Schatten zu Finsternis stehen in einem Größenverhältnis. Die Finsternis bedeutet den Nullpunkt, nicht die Einheit der Lichtskala. Das Größenverhältnis zweier Helligkeitsgrade ergibt einen Lichtrhythmus. Ein gegebener Lichtrhythmus läßt sich maßstäblich übersetzen. (Praktisch sind auch hier Grenzen gezogen.) Die Lichtstärken sind als Kraft- oder Energiestufen auffaßbar, daher gilt für die Rhythmen des Lichtes die gleiche Liste der Möglichkeiten wie für die Kraftgrößen. Auch hier genügt es, von „stark“ und „schwach“ zu reden, ohne daß genaue Maße angegeben werden. Aber selbstverständlich sind die real gegebenen Lichtrhythmen unendlich fein abgestuft und unendlich an Zahl.

Zwei Lichtgrößen stehen zueinander in Proportion, wenn sie innerhalb eines Oberganzen subsumiert sind; z. B. stehen in einem Bilde die Helligkeiten als Gesamtheit zu den Schatten als Gesamtheit in einer Proportion. Die einzelnen Helligkeiten bilden mit den einzelnen Schatten Rhythmen, aber die Angabe „hier ist relativ viel Licht und relativ wenig Schatten“ meint die Proportion.

Die Größenkombinationen. Wir nähern uns der konkreten Wirklichkeit, sobald wir die Elemente miteinander kombinieren. Der theoretische Vorteil der vorherigen Analyse und allmählichen Synthese ist der Einblick in den Anteil, den jedes Element am Gesamtergebnis hat, das als solches genommen bereits über die Nulldimension des Sinnes hinausführt. Jede Stufe des Kombinierens führt auf neuen Sinn, erst die letzte Stufe auf Sinn erster Dimension.

Die Kombination von Raum und Zeit führt zu dem abstrakten Begriff der Bewegung, der von jedweder Kraft als Erzeugerin der Bewegung absieht. Die Lehre von der Bewegung als solcher, die Kinematik, bildet eine eigene Disziplin. Es ist auch gleichgültig, was für Objekte man bewegt denkt, man kann sich statt der realen Körper stets mathematische Punkte oder andere mathematische Figuren in Bewegung denken. Ruhe bedeutet nicht Zeitlosigkeit; die konkrete (historische) Zeit fließt weiter, aber der Punkt verläßt nicht seinen Ort, d. h. es kommt kein Zeitmuster zustande bzw. keine Zeitfigur. Ruhe ist als die Zeitpause der Bewegung aufzufassen oder als ihr „Grund", in der die Bewegung als Figur oder Muster auftritt.

Jede Raumform kann im Verlauf der Zeit ihre Raumstelle ändern und jede Raumform kann im Verlauf der Zeit sich selbst, d. h. ihre Form, ändern, wobei ein Teil oder alle Teile der erst gegebenen Raumform ihre Raumstelle (ihren Ort) ändern. Faßt man jede Raumform als Punktsystem auf, so lassen sich beide Arten unter dem gleichen Schema der Punktwanderung zusammenfassen. Die Formänderung als Gestaltänderung kann man sich an den Bewegungen der Wolken anschaulich machen.

Allein hier kommt es zunächst auf die Bewegungsgrößen an. Die physikalische Formel $c = \frac{s}{t}$, Geschwindigkeit ist gleich Weg durch Zeit, drückt genau aus, daß für die Bewegung abstrakt nur Raum und Zeit gemessen werden. Die Formel gilt, wenn ein Punkt sich mit konstanter Geschwindigkeit bewegt, also in gleichen Zeitstrecken gleiche Wegstrecken zurücklegt. Um ein

Bewegungsmaß aufzustellen, muß man also zwei absolute Maße zusammennehmen; das im übrigen beliebig wählbare Bewegungsmaß ist absolut. (Auch hier und im folgenden spielt die Relativitätstheorie gar keine Rolle, weil in kunstwissenschaftlichen Fragen niemals von astronomischen Geschwindigkeiten die Rede ist).

Ein Raumpunkt bewegt sich schneller als zuvor, wenn er in derselben Zeiteinheit größere Wegstrecken, oder wenn er dieselbe Wegstrecke in kürzerer Zeit zurücklegt, was dasselbe ist; es ändert sich dabei das Bewegungstempo. Dies Tempo ist wieder das Verhältnis des Verhältnisses zweier verschiedener Bewegungen zum absoluten Maß der Geschwindigkeit, z. B. zu 1 m in der Sekunde. Man kann jede Bewegung maßstäblich vergrößern oder verkleinern. In der Kinematographie wird letzteres bei Zeitlupenaufnahmen anschaulich.

Zwei Bewegungsgrößen ergeben in ihrem relativen Größenverhältnis einen Bewegungsrhythmus. Es kann sich um einen einzelnen Punkt handeln, der nacheinander zwei verschiedene Geschwindigkeiten erfährt (z. B. in der ersten Sekunde 1 m, in der zweiten 4 m zurücklegt) oder um zwei Punkte, deren Bewegung nacheinander oder auch gleichzeitig stattfindet.

Wenn ein und derselbe Punkt nacheinander verschieden rasch sich bewegt und die Geschwindigkeitsänderung stetig ist, spricht man von Beschleunigung bzw. Verzögerung. Sie kann gesetzmäßig sein wie beim freien Fall, oder auch beliebig wechselnd (stoßweise); in beiden Fällen lassen sich die aufeinanderfolgenden Bewegungsabschnitte als rhythmisch auffassen: als Größenverhältnis der Bewegung.

Zwei Bewegungen stehen zueinander in einer Proportion, wenn sie als Glieder eines Oberganzen auftreten. Es bewegt sich z. B. der große Uhrzeiger zwölfmal so rasch wie der kleine; das Oberganze ist der halbe Tag von zwölf Stunden und der Begriff der Proportion stellt sich nur ein, wenn man von Stundenzeiger

und Minutenzeiger spricht. Das Geschwindigkeitsverhältnis von 1 : 12 an sich ist Rhythmus.

Eine weiter entwickelte Theorie würde hier auf die Subrhythmen und Subproportionen einzugehen haben.

Das logische Schema für die Betrachtung der übrigen Kombinationen der Elemente ist selbstverständlich immer das gleiche; ich deute nur knapp an.

Die Kombination von Raum und Kraft ergibt die abstrakte Vorstellung der (unbewegten und lichtlosen) Masse. Das absolute Maß setzt sich aus dem Raum- und Kraftmaß zusammen. Man kann die Dichtigkeit maßstäblich ändern durch Verteilung derselben Kraft auf größeres Volumen oder Verkleinern des Volumens bei gleicher Kraft. Praktisch bedeutet das Verschiedenheit des Aggregatzustandes oder des Materials. Zwei gleiche Raumwürfel ergeben das Größenverhältnis 1 : 1; dies bleibt bestehen, wenn beide Würfel (bei gleicher Temperatur) gleiches Material haben. Aber wenn der eine aus Blei ist, der andere aus Holz, dann ändert sich das Größenverhältnis der Massen nach dem spezifischen Gewicht. Zwei solche verschiedene „Massengrößen" können ohne genauere Maßangabe als schwer und leicht bezeichnet werden. Die Varianten entsprechen dann den Kraftrhythmen:

\\ \/ /\ //

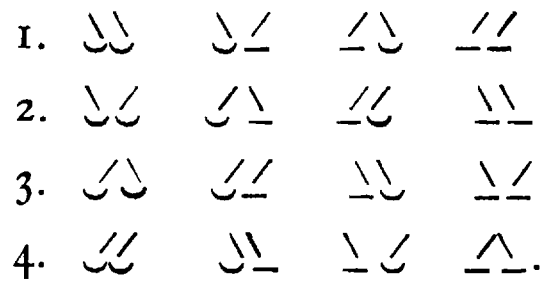
indem die Zeichen des lenis und gravis jetzt auf die spezifischen Gewichte bezogen werden.

Von Körper- oder Gewichtsproportion ist die Rede, wenn z. B. gesagt wird, daß die Gesamtheit der Metalle zur Gesamtheit der Nichtmetalle innerhalb der Erde in einem bestimmten Gewichtsverhältnis steht.

Die Kombination von Raum und Licht habe ich schon gestreift. Eine auf größere Räume verteilte Helligkeit ist schwächer als die gleiche auf kleinere Räume vereinte. Der Rhythmus des mit Raum kombiniert gemeinten Lichtes ist daher bedingt durch die Lichtstärke und die Größe der leuchtenden oder

beleuchteten Flächen (oder Volumina). Als ich vom Lichtrhythmus als solchem sprach (S. 84), war nur das Verhältnis von Licht zu Licht, Licht zu Schatten usw. gemeint; jetzt das Verhältnis lichter Räume zu Schattenräumen. Erst hier ist für Lichtproportion das Beispiel von Licht zu Dunkel „innerhalb eines Bildes" halbwegs berechtigt, die reine (raumlose) Lichtproportion muß aus diesem Beispiel durch Abstraktion von den Ausdehnungen gewonnen werden.

Die Kombination von Zeit und Kraft führt zu den wechselnden Akzenten; sie entspricht einem etwa durch Klopfen erzeugten Zeit-Kraftrhythmus, bei dem uns gleichgültig ist, wie die Raumform des Klopfinstrumentes, wie der Schall ist, d. h. ob wir mit dem Finger oder dem Schlägel, ob wir eine Trommel oder eine Glocke schlagen; es kommt uns nur auf den Zeit-Kraftrhythmus allein an. Unter Annahme eines Maßstabes für die Kraft und die Zeit je für sich kann man jede Zeitkraft messen. Bei Verzicht auf genaue Messung redet man von starker oder schwacher Kraft in kurzer oder langer Zeit. Es kombinieren sich also die Zeitrhythmen mit den Kraftrhythmen. Dies ergibt bei zwei Zeitkraftfiguren:



Es ist eine einfache Aufgabe der Kombinatorik, eine dritte Kraft hinzuzufügen, und zwar entweder eine kurze schwache ⏑ oder eine kurze starke ˊ oder eine lange schwache ¯ oder eine lange starke ¯ˊ, so daß aus jedem der 16 Fälle sich je vier weitere Varianten entwickeln. Jeder dieser Fälle ist selbst unendlich variabel nach den absoluten Größen, die für die unbestimmten Ausdrücke stark und schwach, lang und kurz eingesetzt werden können.

Die Kombination von Zeit und Licht ergibt die möglichen Zeitlichtrhythmen bei zeitlich aufeinanderfolgenden optischen Erscheinungen. Ein anschauliches Beispiel bietet der Mond, der in wechselnden Phasen und in wechselnder Stärke zu sehen ist. Man kommt hier auf das gleiche Schema wie bei der Zeitkraftform. Licht ist ja auch nur eine besondere Energieart. Ich halte mich aber hier nicht an die physikalischen Probleme, sondern bleibe beim sinnlichen Unterschied mechanischer Kräfte und vom Auge wahrgenommenen Lichtes. Hell und Dunkel stehen in Proportion, z. B. innerhalb der Mondnacht oder innerhalb zweier verschiedener Mondnächte, wenn man nicht nur die Dauer von Hell und Dunkel, sondern auch die Stärken der Helligkeit in die Proportion einbeziehen will.

Die Kombination von Kraft und Licht ergibt die Akzentrhythmen leuchtender oder beleuchteter Körper in (zeitlosem) Zugleichsein bei Verschiedenheit der Körpergewichte; d. h. es kombiniert sich starke Helligkeit mit schwerem Körper, starke Helligkeit mit leichtem Körper usw.

Die Kombinationen der Elemente zu je dreien veranlassen uns nicht zu wesentlich neuen Beobachtungen. Raum-Zeit-Kraft ergibt die Größenverhältnisse bewegter Körper, Raum-Zeit-Licht die bewegter Lichter, Raum-Kraft-Licht die ruhender, beleuchteter Körper im Nebeneinander, Zeit-Kraft-Licht die Akzente zeitlich sich folgender Lichter (und Dunkelheiten). Bei genauer Überdenkung aller dieser Teilerscheinungen wappnet man sich gegen ein allzu einseitiges Betrachten der vollen Kombination Raum-Zeit-Kraft-Licht, die alle Teilerscheinungen synthetisch in sich enthält, so daß eine volle Aussage über Rhythmus und Proportion von beleuchteten bewegten Körpern in sich änderndem Licht, wie sie in den Schmuckkünsten vorkommen, eine viel schwierigere Aufgabe ist, als man sich gemeinhin vorstellt. Dabei ist auch die Betrachtung eines Körpers nach Raum-Zeit-Kraft-Licht durchaus abstrakt, denn sie sieht von den anderen Elementen: Temperatur, Schall usw.

ab. Sie ist aber ausreichend dem Konkreten angenähert, weil es in den Schmuckkünsten auf jene anderen Elemente nicht wesentlich ankommt.

Was ich über die Verhältnisse von Raumgrößen S. 73 sagte, gilt für alle übrigen Größen ebenso, ihre Fülle wird erst nach Kenntnisnahme der Gestaltmöglichkeiten deutlich. Aber dort werde ich auf die Größenvarianten von Raum sowie auch von Zeit-Kraft-Licht nur gelegentlich einzugehen haben, sie sind grundsätzlich hier „erledigt".

β) Die Gestalt

Die Faktoren der Form sind die Größe und Gestalt. Innerhalb der Gestalt unterscheide ich den Grund und die eigentliche Gestalt, diese selbst ist Figur oder Muster. Die Figur ist die einfache Form, aus der sich die Muster zusammensetzen. Bei den Mustern ergeben sich nach den fünf möglichen Stilarten fünf Prinzipien, nach denen Muster aus Figuren zusammengesetzt sind; sie sind alle in jedem Muster zugleich enthalten, lassen sich aber analytisch getrennt aufstellen. Es wäre möglich, diesen Absatz über die Gestalt nach den Begriffen: Figur, Muster und Verbindungsprinzip der Muster zu disponieren, also zuerst alle Figuren der Raum-, Zeit-, Kraft-, Lichtgestalt aufzuzählen, dann alle Muster der vier S^0-Arten usw. Ich ziehe aus Gründen der besseren Lesbarkeit vor, die S^0-Arten zur Haupteinteilung zu wählen, bespreche also erst innerhalb der Raumgestalt: Figur, Muster, Musterprinzip, dann innerhalb der Zeitgestalt Figur, Muster, Musterprinzip usw.

Vorbemerkung. Die hier folgende Theorie der Raumgestalt entstand in ihren grundlegenden Zügen schon 1901. Die Anregung kam aus Lionardos Architekturskizzen, die auf eine Methode hinwiesen, alle überhaupt möglichen Raumformen zu finden. Be-

kannt wurden mir die Skizzen Lionardos durch das Buch von Richter[1]: Eine erste Fassung meiner Raumtheorie lag 1905 handschriftlich vor. Seither hat mich dieses Stück der Systematik fast andauernd weiter beschäftigt. Ergänzungen boten mir nur das Buch von W. Ostwald[2] und einzelne Stellen in der ungedruckten Dissertation von Walter Timmling[3]. Ostwald blieb bei dem Versuch, die zweidimensionalen Raumfiguren und Raummuster systematisch zu ordnen, stehen, und bezweifelte, ob sich Entsprechendes für dreidimensionale Raumformen durchführen ließe. — In verwandter Richtung geht auch ein Buch von Kandinsky[4], das aber die objektive Systematik gleich von den einfachsten Fällen her mit ästhetischen und künstlerischen Erwägungen verschmilzt.

Die folgende Raumtheorie wird mancher Leser als eine schwere Zumutung ansehen. Nicht jeder hat Geschmack an geometrischen Problemen. Strenge Mathematiker werden nichts für ihre Zwecke Wichtiges finden, und die Leser, an die ich mich wende, werden auf lange Strecken den Zweck dieser vollständigen Erfassung aller Raumformen nach den fünf Stilarten nicht erkennen. Aber die Schlußergebnisse über die Theorie des sinnleeren Reliefs sind grundlegend für die objektive Stilbeurteilung der „räumlichen" Künste; dies wird man einsehen, obwohl die Theorie abstrakt und allgemein gehalten ist und obwohl sie die Kunstwerke (der Ornamentik, der Architektur, der Plastik und Malerei) zwar einschließt, aber fast nirgends ausdrücklich nennt. Wer ungeduldig wird, möge zuerst die folgenden Abschnitte lesen (von den Sinnvarianten der ersten Sinndimension ab). Aber es liegt im Wesen des Systems, daß man zuerst die Raumtheorie und anschließend die von Zeit, Kraft und Licht

[1] J. P. Richter, The Litterary Works of Leonardo da Vinci, London 1883.

[2] Wilhelm Ostwald, Die Harmonie der Formen, Leipzig 1922.

[3] Walter Timmling, Theoretische Untersuchungen über die Grundlagen der Malerei. Diss. Halle, 1923.

[4] Wassilij Kandinsky, Punkt und Linie zur Fläche. München 1928 (zweite Auflage). Bauhausbücher, Bd. 9.

durchschritten haben muß; die Mühe lohnt sich, weil man an diesen anschaulichen Formen ein für allemal in schrittweisem Aufstieg vom Elementarsten zum Komplizierten die strengen Stilbegriffe kritisch kennen lernt, die zur Bewältigung der Kunsttheorie und Kunstgeschichte nötig sind.

Die Raumgestalt

Die Raumgestalten sind zunächst nach den Raumdimensionen einzuteilen: Punkt, Linie, Fläche und dreidimensionaler Raum. Den Raum bezeichne ich als nulldimensionalen Sinn, aber dieser Sinn S^0 hat selbst seine nullte bis dritte Dimension, allerdings „Raumdimension", die sich auf die Form des Raumes bezieht.

Es ist ausdrücklich hier festzustellen, daß die Raumtheorie der Kunstwissenschaft innerhalb des dreidimensionalen euklidischen Raumes bleibt, da vier- und mehrdimensionale oder gekrümmte Räume — soviel bis jetzt zu erkennen ist — keine Bedeutung für sie haben.

Der Raumpunkt. Der mathematisch vorgestellte Punkt, der keinerlei Ausdehnung hat, kann figural nicht variieren, wohl aber der Lage nach. Da man sich vorstellen kann, der ganze dreidimensionale Raum bestehe aus unendlich vielen unendlich benachbarten Punkten, muß der jeweils gemeinte Punkt von den anderen auf irgendeine Weise unterschieden werden, ich sage: er hat einen anderen Stellenwert als der ein-, zwei- oder dreidimensionale Raum, in dem er gedacht wird. Der unbetonte „leere" Raum ist der Grund; der einzelne Punkt mit besonderem Stellenwert ist die Figur im Grunde.

Zwei und mehr Punkte im leeren Grunde ergeben ein „zwei- oder dreidimensionales" Punktmuster. Jedes Punktmuster ist figural einheitlich, d. h. es besteht aus gleichartigen Figuren. Jedes Punktmuster ist streng genommen immer gestreut.

Will man hier auch von Punktreihe und Punktgruppe reden, so muß man sich klar machen, daß die Linien gemeint sind, die als Träger des Punktmusters (als Hilfslinien) sich ziehen lassen. Die Punktreihe, wörtlich genommen, so daß jeder Punkt mindestens einen Nachbarpunkt hat, ergibt die Linie, entsprechend ergibt die Punktgruppe die Fläche oder die Eckregionen dreidimensionaler Hohlflächner. Die Punktmuster sind abhängig von ihrem Grund, d. h. der Linie oder Fläche; zu ihrer Übersicht ist also die Kenntnis der Linien und Flächen vorauszusetzen.

Die Linie. Die Linie wird als stetige Folge von Punkten gedacht, also von Raumstellen, die untereinander gleichen Stellenwert haben, aber anderen als der Grund.

Alle eindimensionalen Figuren sind entweder geschlossen (Kreis, Ellipse) oder offen (Kreisstück, Strecke, Spirale) oder teils geschlossen, teils offen (nämlich alle schleifen-bildenden Kurven (Abb. 2), die, wie die verlängerte Cycloide oder das

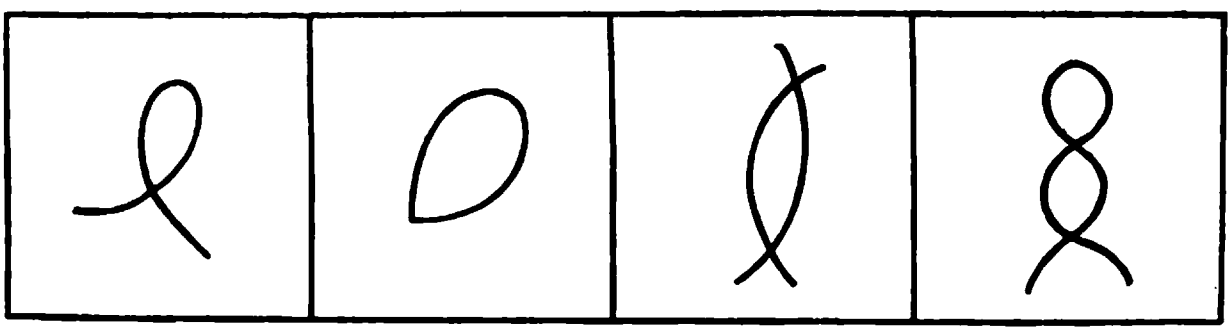


Abb. 2. Schleife, Eineck und Schlingen.

Folium Cartesii, sich selbst kreuzen). Die Punkte der Linie sind auf geschlossenen Linien Zwischenpunkte, auf offenen entweder Zwischen- oder Eckpunkte. Schleifen haben außerdem einen Kreuzungspunkt (Abb. 2). Eine Linie, die sich selbst mehr als einmal durchkreuzt, erzeugt zwischen je zwei Kreuzungspunkten ein Feld von anderem Charakter als die Schleife, ich nenne diese Stücke Schlingen. Die Schlinge entsteht aber auch durch zwei in zwei Punkten sich kreuzende Kur-

ven. — Jede offene Linie hat zwei Eckpunkte. Zwischenpunkte haben zwei Punkte als Nachbarn, Eckpunkte nur einen. Eine Kurve, die sich selbst in einem Eckpunkt erreicht, ohne sich selbst zu kreuzen, ergibt das Eineck.

Als eindimensionale Figur bezeichne ich jede einzelne gesetzmäßige Kurve oder ihr einzelnes Bruchstück, ich rechne ferner zu den Linienfiguren auch die durch Kurvenstoß gebildeten, die gesetzmäßig scheinen. Beide Arten kann man, streng genommen, nur durch mathematische Untersuchung prüfen. Allein das ist in der Praxis weder möglich noch nötig. Es genügt, sich klar zu machen, daß alle gesetzmäßigen Linien Figuren sind; sollten Zweifel auftreten, ob eine vorliegende Linienführung einem einzigen Gesetz gehorcht, oder ob unstetige Stellen, Brüche in ihr stecken, oder ob Kurvenstoß vorliege, also scheinbar Stetigkeit der Richtungsänderung, aber dennoch Richtungsänderung nach einem neuen Gesetz, dann wird man schlimmsten Falles für eine Figur halten, was schon aus zwei oder mehreren Figuren zusammengesetzt ist, aber den Eindruck einer einzigen gesetzmäßigen Kurve hergibt. Die Entscheidung wird also in einem gewissen Grenzgebiet schwankend sein, dies berührt aber nicht die klare Erfassung der Kerngebiete des Unterschiedes von Linienfiguren und Linienmustern.

Die Gerade hat die konstante Krümmung Null, sie ist identisch mit dem Gestaltbegriff der „Richtung". Der Kreis hat eine positive konstante Krümmung. Alle anderen Kurven lassen sich durch den Vergleich mit dem Kreis und der Geraden beschreiben, jedem Punkt der Kurve läßt sich ein Kreis anschmiegen und eine Tangente anlegen. Die Tangente gibt die Richtung jedes Kurvenstückchens an, der Radius des Krümmungskreises in seinem reziproken Wert die Krümmungsgröße. Die Tangentenfolge ergibt die Krümmungsänderung oder die Richtung der Kurvenstelle ihrer Gestalt nach.

Die Varianten der gesetzmäßigen Linien und ihre systematische Gruppierung in Gattungen und Arten erforscht

die Geometrie. Die sogenannte synthetische Geometrie ist eine Gestaltsystematik — dagegen behandeln die messende und die algebraische Geometrie die Wechselbeziehungen von Größe und Gestalt[1]. Figurengattung ist z. B. „die" Kegelschnittlinie; ihre Arten sind Kreis, Ellipse, Parabel, Hyperbel. Zu den Varianten der Linie gehören ebenso die räumlich gekrümmten Kurven, wie z. B. die Schraubenlinie auf dem Zylinder (mit konstanter oder gesetzmäßig wachsender Ganghöhe), die auf Kegeln, Kugeln usw.

Zwei und mehrere Linien ergeben ein Linienmuster. Diese sind abhängig von ihrem Grund, den Flächen, deren Kenntnis vorauszusetzen ist.

Punkt und Linie. Ein einzelner Punkt auf der Linie kann von anderem Stellenwert gedacht werden als die anderen Punkte der Linie und deren Grund. Die Linie wird dann selbst zum eindimensionalen Grund, der Punkt bleibt nulldimensionale Raumfigur, aber beide zusammen ergeben ein Muster im eigentlichen, nämlich dreidimensionalen Grunde.

Jeder einzelne Punkt auf der Linie ist gestreut. Ein solcher Punkt kann bei offenen Linien Eckpunkt sein. Jeder Zwischenpunkt auf der Linie teilt diese in zwei Teile: punktuelle Division. Eine Linie mit aufgesetztem Zwischenpunkt ist ein divisives Muster. Man könnte dies Muster auch durch Zu-

[1] Federigo Enriques unterscheidet in seinem Buch: Vorlesungen über projektive Geometrie (deutsche Ausgabe von Hermann Fleischer), Leipzig 1903, S. 3, visuelle und metrische Eigenschaften. Entsprechend dem damaligen Stand der „physiologischen Psychologie" leitet er die ersteren von Gesichtsempfindungen, die letzteren von Tast- und Bewegungsempfindungen ab, die, durch Associationen verschmolzen, die Raumanschauung ergeben. Die Überholtheit dieser Ableitung berührt nicht die Richtigkeit der Unterscheidung als solcher. Enriques sagt S. 4: „Die projektive Geometrie hat zum Gegenstand das Studium der visuellen Eigenschaften ... Die projektive Geometrie hat jedoch interessante Beziehungen zur metrischen Geometrie ..." Das Wort Geo-metrie enthält den Hinweis auf die Messung; metrische Geometrie scheint daher eine Tautologie und projektive Geo-metrie scheint schon auf die Verknüpfung von visuellen Eigenschaften mit metrischen bezogen. Aber trotzdem ist klar, was gemeint ist. Es ist genau dasselbe gemeint, was ich mit der Unterscheidung von Größe und Gestalt meine.

sammenstoß zweier Strecken entstehen lassen, indem man zwei entsprechende Strecken oder Kurvenstücke wählt und knicklos zusammensetzt. Aber die Frage ist nicht, wie entsteht das Muster, sondern woraus besteht es. Wie das Muster hergestellt wurde, ist ja gewöhnlich unbekannt; wie immer es hergestellt sein mag, der fertige Zustand allein soll hier beurteilt werden.

Linien, die sich selbst kreuzen, also Schleifen bilden (z. B. die verlängerten Cycloiden), haben einen Kreuzungspunkt oder mehrere. Man kann den Kreuzungspunkt als Selbstteilung der Linie auffassen, die Linie als Selbstdurchdringung. Der Kreuzungspunkt ist Durchdringungspunkt.

Zwei und mehr aufgesetzte Zwischenpunkte auf der Linie ergeben mehrfache Liniendivision. Aber es entsteht hier keine Durchdringung. Wenn z. B. zwei Punkte auf eine Strecke aufgesetzt werden, so ist das Mittelstück nicht die Überlagerung zweier Linien, es sei denn, sämtliche drei Linienstücke haben verschiedenen Stellenwert, und zwar das mittlere die beiderseitigen Stellenwerte übereinander, die von den übereinandergeschobenen zwei vorausgesetzten Linien stammen. In Farben veranschaulicht: eine rote und eine blaue Linie zum Teil übereinandergeschoben, ergäben in der Mitte ein violettes Stück; dagegen ist es einfache Division, wenn auf einer einzigen roten Linie zwei blaue Punkte aufgesetzt werden. Erfaßt man diese Unterschiede an diesen einfachsten Beispielen, so ist man ein für allemal vor der Verwechslung deskriptiver und genetischer Bestimmung geschützt.

Das Zusammenrücken vieler aufgesetzter Zwischenpunkte ergibt die Linie auf der Linie (in Farben veranschaulicht ein rotes Linienstück, das die darunter fortgehende und durchscheinende schwarze Linie bedeckt).

Sobald die Linie selbst in ihrem Stellenwert dem Grunde gleich gemacht wird, bleiben die aufgesetzten Punkte oder Linien in der Richtung jener tragenden Linie, man nennt diese Punkt- und Linienmuster: punktierte und gestrichelte

Linie. Fasse ich sie in der Tat als durchbrochene Linie auf, so fallen sie unter den Titel der Figur: Siebfigur.

Die Abstände der Punkte sind unregelmäßig oder regelmäßig. Sämtliche Varianten der punktierten Linie folgen aus der Lehre von der Größe. Trotzdem gehört der Begriff der Regelmäßigkeit unter die Varianten der Gestalt. Die Gesetzmäßigkeit einer Kurve, z. B. die Regelmäßigkeit der Kreisgestalt, beruht ebenfalls auf der Gleichheit von Größen, ist aber auf die Gestalt bezogen. Ebenso ist alle Regelmäßigkeit von Mustern auf irgendwelche Größengleichheiten zurückzuführen und dennoch gestalthaft; es genügt nämlich durchaus nicht, daß Gleichheit der Größe vorkommt, sondern Größengleichheiten in bestimmter Nachbarschaft (Aufeinanderfolge). Dies wird klar, wenn man eine punktierte Linie konstruieren soll und nur die Weisung erhält, daß drei verschiedene Größenabstände für 100 Punktabstände zu benutzen sind. Größengleichheiten wären damit innerhalb des Musters gewährleistet, Regelmäßigkeit aber erst dann, wenn eine bestimmte Abfolge gefunden ist. Allgemein: der ordinale Stil setzt den vizinalen voraus.

Das Entsprechende gilt für die gestrichelte Linie, nur vermehrt sich die Betätigung der Regelmäßigkeit auf zweierlei Bestandstücke: das Linienstück und die Lücke.

Der lineare Fleck. Man kann die auf die Linie aufgesetzte Linie sich mit stetig wechselndem Stellenwert denken, und erhält den Fleck auf der Linie. In der Realität entsprechen diesem abstrakten Begriff jene mit abnehmendem Druck (Kreide, Rötel, Kohle, Farbe) geführten Striche, die immer undichter werdend den Grund zunehmend durchsehen lassen. Der vollständige Fleck, d. h. hier die Linie, hat eine Kernstelle und verläuft an beiden Enden in den Grund; der unvollständige Fleck kann einseitig vom Kern sich ausdehnen, und auch abbrechen, ehe er in den Grund übergeht. Sein Wesen ist die stetige Stellenwertänderung.

Der lineare Fleck ist auch abgelöst von der Linie, unmittelbar in der Ebene oder im dreidimensionalen Raum, denkbar. Die Linie ist dann nur Hilfskonstruktion. Der Fleck hat figural sämtliche Varianten der Linie. Der Ersatz der Linienstücke einer gestrichelten Linie durch lineare Flecken ergäbe ein lineares Fleckmuster, das wieder regelmäßig oder unregelmäßig sein kann.

Die Fläche. Die zweidimensionalen Raumgestalten sind in sich stetig (wie die Linie), aber sie sind Unstetigkeitsstellen des dreidimensionalen Grundes (wie die Linie solche des zwei- oder dreidimensionalen Grundes). Die Flächenpunkte haben untereinander gleichen Stellenwert, aber anderen als ihr Grund, nämlich als der dreidimensionale Raum. Die Flächen sind offen (Ebene, Paraboloid) oder geschlossen (Kugel). Die offenen setzen sich ins Unendliche fort oder sind Bruchstücke von geschlossenen Flächen. Die geschlossenen erzeugen ein geschlossenes Raumvolumen; ich beharre aber vorläufig innerhalb der zweidimensionalen Fläche selbst. Die endlichen offenen Flächen haben Randpunkte, die in ihrem Zusammenhang eine (regelmäßige oder unregelmäßige) Ecklinie bilden; alle anderen Punkte der offenen Fläche sind Zwischenpunkte, alle anderen Linien Zwischenlinien.

Als zweidimensionale Raumfigur bezeichne ich jede einzelne gesetzmäßige Fläche oder deren einzelnes Bruchstück. Ich rechne also auch zu den Figuren (entsprechend den Linien) die Flächen mit Flächenstoß (die an der Stoßstelle eine gemeinsame Tangentialebene haben). Die Figur der Fläche wechselt mit der Krümmung und ihrem Gesetz. Die Kugel hat konstante Krümmung. Bei unendlich großem Radius geht sie in die Ebene mit der konstanten Krümmung Null über. Andere Flächen lassen sich mit der Kugel und der Ebene beschreiben; in jedem Flächenpunkt läßt sich dann eine Kugel anschmiegen und eine Tangentialebene legen[1]. Die Mathematik ordnet systematisch

[1] Bei Sattelflächen kann man keine Tangentialebenen legen.

die Flächen nach Gattungen und Arten. Der Ausdruck „Formengattung", der in der Kunstwissenschaft häufig gebraucht wird, ist von hier aus zu verstehen. Ein Rotationsparaboloid ist eine Figurart der Figurgattung Rotationsfläche. Bezieht man sich nicht nur auf die Gestalt, sondern zugleich auf die Größe, so tritt an die Stelle der Figurgattung die Formgattung. Aber man übersehe nicht, daß es innerhalb der Formgattung außer den Figurgattungen auch Mustergattungen gibt. (Man darf auch nicht den Begriff der Formgattung mit dem der Sinngattung durcheinanderwerfen; Säule und Gebälk, Hand und Arm sind Sinngattungen; aber die Säule hat ihre Form und diese gehört einer Formgattung an.)

Eine Gerade, die um eine andere Gerade rotiert und zugleich an ihr entlang gleitet, ergibt eine Schraubenfläche. Man kann sowohl die Führungsgrade wie die rotierende Erzeugungsgerade durch Kurven ersetzen. — Eine Gerade, die an einer Linie entlang gleitet, aber parallel zu ihrer ersten Lage bleibt, ergibt Zylinderflächen (einschließlich der Ebene, wenn nämlich auch die Leitlinie eine Gerade ist); auch hier ist die erzeugende Gerade durch beliebige Kurven oder Kurvenstücke ersetzbar. — Eine Gerade, die um eine sie schneidende Achse rotiert, ergibt die Kegelfläche; der Ersatz der Geraden durch Kurven ergibt alle anderen Rotationsflächen (nicht abwickelbare Flächen). Eine ebene geschlossene Kurve, z. B. der Kreis, der um eine in seiner Ebene liegende, aber die erzeugende Kurve nicht schneidende Achse rotiert, ergibt den Wulstring; offene Kurven, die ihre konvexe Seite der Achse zuwenden, ergeben Kelchflächen (z. B. bei Rotation einer Hohlfläche das Kelchkapitäl und die Grundform der Fächergewölbe). Alle diese Flächengattungen gehen bei Einführung mathematischer Grenzfälle ineinander über, sie bilden eine stetige Begriffsreihe.

Man kann die erzeugende Kurve ihrer Gestalt nach während der Rotation oder während des Gleitens beibehalten, aber ihren Maßstab stetig zu- oder abnehmen oder periodisch zu- und

abnehmen lassen und erhält Schneckenflächen, an- und abschwellende Zylinder, bzw. Kegel, Wulste, Kelche.

In diesen Flächen inbegriffen — aber besonders herauszuheben — sind diejenigen, deren Erzeugende eine regelmäßige Wellenlinie (Sinuslinie usw.) ist; es entstehen die Wellen- oder Kräuselflächen: konvex-konkave Schrauben-, Zylinder-, Wulst- und Kelchflächen mit oder ohne Schwellung. Sie lassen sich als „superponierte" Flächen auf einer einfacheren auffassen. Die Kräuselfläche kann auch der Ebene superponiert werden (in Streifen, Ringen, Netzen). Jedes Flächenstück ist hier von derselben Seite gesehen entweder konvex oder konkav.

Flächen, deren Punkte die Kreuzung je einer konvexen und einer konkaven, in dieser Fläche liegenden Kurve sind, heißen Sattelflächen.

Das Ellipsoid, das nach allen drei Achsen eine Ellipse als Schnittfigur hat, ist ein einfaches Beispiel einer gesetzmäßigen, aber nicht durch Rotation gebildeten Fläche, während die Eifläche Rotationsfläche ist, und zwar einer Eilinie. Die Natur bietet viele anschauliche Annäherungen an mathematische gesetzmäßige Gebilde, wie das Ellipsoid, z. B. Samenkörper verschiedener Pflanzen: Linsen, Apfelkerne, aber auch viel kompliziertere Gestalten, wie z. B. der Kern der Walnuß. Diese sogenannten empirischen Flächen sind als Ganze oder stückweise als Figuren zu bezeichnen, sobald wir in ihnen eine mathematische Gesetzmäßigkeit als einheitliches Prinzip unmittelbar anschaulich zu erkennen glauben. Auch hier ist gültig, daß die Unsicherheit in Grenzfällen der Klarheit der Kerngebiete keinen Eintrag tut und daß es mehr darauf ankommt, in der Kunstwissenschaft die Begriffe Figur und Muster deutlich erfaßt zu haben, als in jedem Einzelfall zu beweisen, ob eine Figur oder ein Muster vorliegt.

Zwei und mehr Flächen ergeben zusammen ein Flächenmuster; ich behandle zuerst die Kombination von einer Fläche mit Punkt und Linie.

Punkt und Fläche. Zwei und mehr Punkte mit Abständen in der Fläche liegend, ergeben ein Punktstreumuster. Bei zwei gestreuten Punkten variiert das Muster nach Lage und Entfernung. Man kann also alle Punktstreumuster systematisch vollzählig bilden, wenn man einen beliebigen Punkt annimmt und den zweiten der Reihe nach in allen um ihn als Mittelpunkt konstruierbaren Kreisen und Kugelschnittlinien anordnet. Von jedem solchen zweiten Punkt als Mittelpunkt aus, ist entsprechend je ein dritter anordenbar usw.

Das Punktmuster selbst bleibt immer nulldimensional, nur der Grund ist ein-, zwei- oder dreidimensional denkbar, tatsächlich ist der Grund immer dreidimensional. Mit der Kenntnis der Flächen sind alle überhaupt möglichen Punktstreumuster nach der eben genannten Methode erfaßbar.

Das Punktmuster auf der Fläche ist eine figural reine Mustergattung, es besteht aus lauter gleichen Figuren. Vizinal ist jedes Punktmuster Streuung, denn wenn die Punkte ungestreut wären, d. h. zusammenrückten, entstünden Linien oder Vollfiguren oder Flachflecken. Aber auch wenn die Punkte durch Abstände voneinander getrennt sind, kann man die verschiedenen Arten der Vizinalität unterscheiden; ich spreche von Punktstreureihe, wenn drei oder mehr Punkte derart gestreut sind, daß sie sich durch eine gesetzmäßige Kurve oder durch eine Gerade verbinden lassen, von einer Punktstreugruppe, wenn die Punkte Punktstreureihen bilden, deren Hilfslinien sich in einem gemeinsamen Punkt schneiden. Ordinal sind die Punktmuster regelmäßig (kosmisch), wenn die Punktabstände gesetzlich geregelte Größen haben; sie liegen dann auf der Kreuzung von Hilfslinien, die ihrerseits ein regelmäßiges Muster sind, so daß man die kosmischen Punktmuster bequemer von den Linienmustern her übersieht. Der einzelne Punkt kann innerhalb der Fläche nur als Figur, zwei oder mehr

Punkte können nur als gestreut gelten, so daß hier weder von Addition noch Division zu reden ist, d. h. das Punktmuster hat keinen dividualen Stil.

Harmonialität kann sich daher beim Punktstreumuster weder auf die Figuralität beziehen (da alle figural gleich sind), noch auf die Dividualität, mithin nur auf die Ordinalität und Vizinalität. Harmonisch ist ein Punktstreumuster innerhalb seiner Ordinalität, wenn die Abstandsverhältnisse harmonisch sind (Harmonie von Größen). Drei auf einer gedachten Geraden liegende gestreute Punkte sind kosmisch gestreut, wenn die beiden Abstände gleich sind, harmonisch dagegen, wenn sich die Abstände nach dem goldenen Schnitt verhalten, und chaotisch, wenn die Abstände eine ungleiche und nicht harmonische Größe haben. Bei drei Punkten, die nicht auf einer gemeinsamen (gedachten) Geraden gestreut liegen, sind entweder alle drei Abstände gleich oder nur zwei und der dritte entweder harmonisch zu diesem Abstand oder disharmonisch ungleich. Oder alle drei Abstände sind ungleich, aber zwei oder je zwei miteinander harmonisch. Von diesem Ansatz aus kann man beliebige Punktstreumuster mit Dreiecknetzen bilden, oder aufsteigend mit Viereckne tzen, Fünfecknetzen usw. Dies gilt für Ebenen und ist durch (geodätische) Kurven auf gekrümmte Flächen übertragbar.

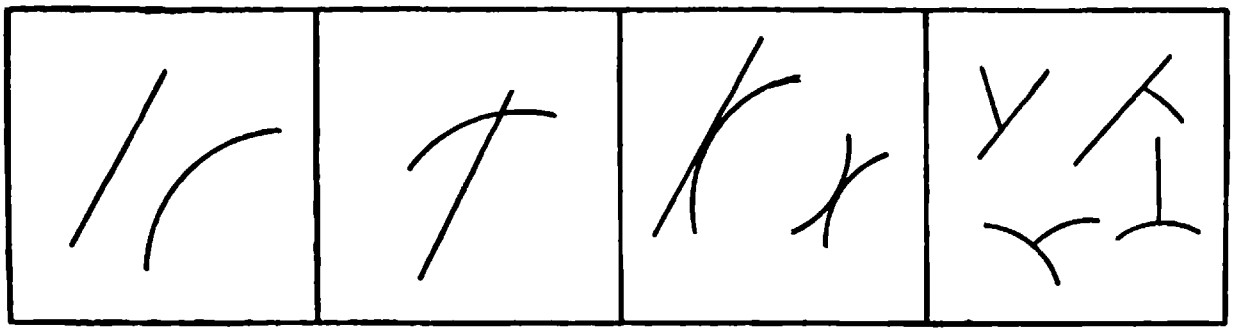
Die Harmonie der Vizinalität besteht in der Ausgewogenheit von Punktreihe zu Punktgruppe innerhalb ein und desselben Punktstreumusters. Punktmuster, die ausschließlich Punktstreureihen enthalten, erhält man (genetisch) durch Hilfsnetze, die aus Geraden oder gesetzlichen Kurven bestehen und in deren Kreuzungspunkte man Punkte einsetzt. (Über den Begriff Netz vgl. unten S. 125.) Jeder sonst hinzukommende Punkt (auch wenn er auf den Verbindungslinien der Netzschnittpunkte liegt) ist gruppiert. Wie aber der Ausdruck „Ausgewogenheit“ der gruppierten zu den

gereihten Punkten genau zu definieren sei, entzieht sich der Ratio.

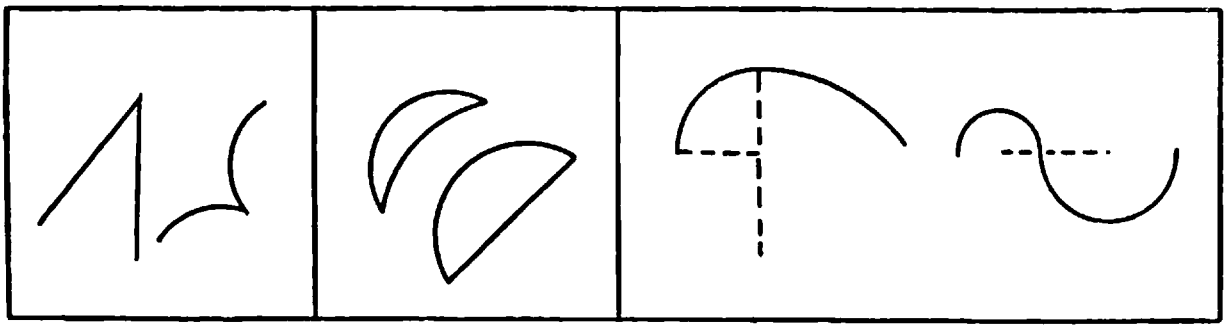
Linie und Fläche. Das Zusammenrücken vieler Punkte auf der Fläche ergibt bei eindimensionaler Nachbarschaft der Punkte die Linie auf der Fläche. Die lineare Siebfigur entsteht, wenn einer oder mehrere (nicht benachbarte) Punkte der Linie gleichen Stellenwert erhalten wie der Grund.

Zwei und mehr Linien ergeben das Linienmuster. Um aller Linienmuster habhaft zu werden, bedarf es komplizierterer Methoden als beim Punktmuster. Das Linienmuster ist der Figurgattung nach rein, es kann aber, weil es sehr verschiedene Linienarten gibt, der Figurart nach gemischt sein. Es ist gleichgültig für die Übersicht der Linienmuster, welche Fläche man als Grund wählt, die Kugel, das Ellipsoid, Hyperboloid usw., aber eben deshalb kann man sich vollständig innerhalb der planimetrischen Muster orientieren; man darf sich also, auch wenn ich weiter von Flächen spreche, einfach die Ebene vorstellen.

Zwei offene Linien, miteinander in eine Fläche gelegt, haben entweder erstens keinen Punkt gemeinsam, oder zweitens einen, oder bei Wellen usw. mehrere Zwischenpunkte, oder der Eckpunkt der einen fällt mit einem Zwischenpunkt der anderen zusammen, oder schließlich drittens, die Eckpunkte beider Linien fallen zusammen, und zwar nur zwei oder je zwei, letzteres nur bei zwei Kurven oder einer Kurve mit einer Geraden. Im zweiten oder dritten Fall entsteht in jeder bzw. in der von der anderen getroffenen Linie punktuelle Division, aber wir müssen jetzt außerdem auf die linearen Muster achten, sie sind durch die im gemeinsamen Punkte entstehenden Winkel bestimmt. Auch im ersten Fall (Streuung) sind die Winkel als Neigung der Linien zueinander vorhanden. Bei Berücksichtigung der Punktgemeinschaft und der Winkel erhalten wir zunächst sieben Mustergattungen (Abb. 3).



Streuung Kreuzung Berührung Flankenstoß



Reihung Schließung Kurvenstoß

Abb. 3. Die sieben Verbindungsarten zweier Linien.

1. Wenn beide Linien keinen Punkt gemein haben, entsteht die Linienstreuung verschiedener Neigung. Auch bei Kurven kann man unter Umständen von verschiedener Neigung sprechen.

2. Bei einem oder (im Fall von Kurven) mehreren gemeinsamen Zwischenpunkten und je vier Winkeln entstehen Kreuzung, bzw. Kreuzungen.

3. Bei einem gemeinsamen Endpunkt oder bei einem gemeinsamen Zwischenpunkt oder (im Fall von Kurven) bei zwei Endpunkten oder mehreren gemeinsamen Zwischenpunkten (Wellen), und bei je zwei Winkeln von 180° — d. h. bei gemeinsamer Tangente im Endpunkt oder Zwischenpunkt — entsteht Berührung, entweder Innenberührung oder Außenberührung; auch bei ersterer entstehen zwei Winkel von 180°.

4. Der Eckpunkt der einen Linie stößt auf einen Zwischenpunkt der anderen, es entstehen drei Winkel, von denen der eine 180° ist: Flankenstoß.

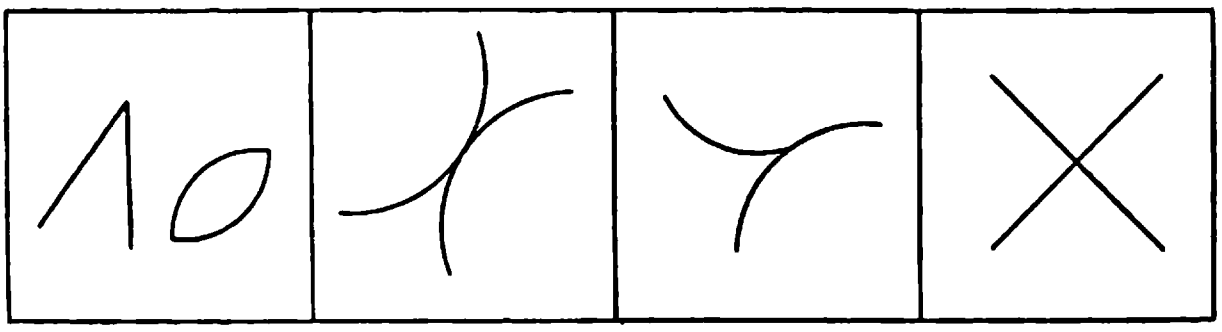
5. Nur zwei Eckpunkte beider Linien fallen zusammen, es entstehen zwei Winkel, der eine größer, der andere kleiner als 180°: offene Reihung.

6. Je zwei Eckpunkte fallen zusammen, in jedem entstehen zwei Winkel wie zuvor: geschlossene Reihe, möglich nur bei zwei Kurven oder bei einer Kurve und einer Strecke.

7. Die Eckpunkte beider Linien fallen zusammen, es entstehen zwei Winkel von je 180°, d. h. eine gemeinsame Tangente im gemeinsamen Endpunkt: Kurvenstoß (Abb. 3). Es ist bei Kurvenstoß möglich, daß beide Linien auf der gleichen Seite der gemeinsamen Tangente liegen oder jede auf einer anderen; in letzterem Fall ist der Eckpunkt Wendepunkt und die Linie eine Welle mit Stoß. (Geläufigstes Beispiel: Welle aus Halbkreisen, wobei die Mittelpunkte von Tal und Berg auf derselben Geraden liegen.)

Für die weitere Untersuchung spielt der Kurvenstoß keine selbständige Rolle; man kann aus Stücken gesetzmäßiger Kurven zahllose Muster von Kurvenstoß bilden und umgekehrt: alle nicht gesetzmäßigen freihändigen oder konstruierten Kurven bei beliebiger Annäherung in ein Muster von Kurvenstößen auflösen, soweit die Linienzüge keinen Knick haben. Solange uns die Gebilde eine Figur zu sein scheinen, werden sie praktisch nicht als Muster, sondern als Figur zu bezeichnen sein. Entsprechend ist umgekehrt dort von Muster zu reden, wo Spitzenbildung (z. B. Berührung im Endpunkt) eintritt, also auch bei periodischen Ästen ein und derselben Kurve (Cycloide), falls die Äste wie einzelne Figuren aussehen.

Man kann die nämlichen Muster zweier Linien — es sind alle Möglichkeiten erfaßt! — auch nach einem anderen Gesichtspunkt einteilen (Abb. 4).



Addition Division Vermischung Durchdringung

Abb. 4. Die vier Arten der Dividualität zweier Linien.

1. Bei offener und geschlossener Linienreihung ist lineare Addition gegeben, d. h. die Linien teilen einander nicht.

2. Bei Berührung zweier Linien ist lineare Division gegeben, sie teilen einander gegenseitig im gemeinsamen Zwischenpunkt.

3 *a*) Bei Flankenstoß ist Addition und Division zugleich vorhanden: die eine Linie wird an die andere so addiert, daß in deren Zwischenpunkt Division sich ergibt. Ich nenne dies lineare Vermischung.

b) Bei Kreuzung ist lineare Division in beiden Linien durch den gemeinsamen Zwischenpunkt gegeben, aber zugleich auch Addition, je zwei benachbarte Äste sind additiv verbunden. Ich nenne diese sozusagen doppelte Vermischung lineare Durchdringung.

Bei dieser Einteilung fällt die Streuung völlig weg. Es ist klar, es handelt sich hier um die dividualen Unterarten; die Streuung ist eine gegen die Dividualität unempfindliche Vizinitätsart. Der Kurvenstoß aber fällt deshalb fort, weil ich ihn gar nicht als Muster betrachte, sondern als Figur, Dividualität ist nur bei Mustern möglich[1]. Doch die zuerst aufgezählten

[1] Der Kurvenstoß ist sicher, auch wenn man ihn als Muster zweier Figuren betrachten will, keine Division, denn es findet keinerlei gegenseitige oder einseitige Teilung statt. Der Kurvenstoß ist aber auch keine Addition, denn für die lineare Addition gilt (wie für die lineare offene und geschlossene Reihung) als Teilkriterium, daß die entstehenden Winkel nicht 180° sein dürfen; hier aber sind sie 180°. Er kann also auch weder als Vermischung noch als Durchdringung bezeichnet werden. Von dieser Überlegung her müßte man den Kurvenstoß, wenn man ihn als Muster rechnen wollte, dividual als besondere Mustergattung neben den anderen einführen.

Die durch Kurvenstoß gebildeten, sich selbst kreuzenden Linien sind divisiv, sie sind als Selbstdivision genau wie bei gesetzmäßigen sich selbst kreuzenden Kurven zu bezeichnen. Kurvenstoß bilden auch Kurvenast und ihr Tangentenast. Konstruiert man im Berührungspunkt einer Tangente und einer Kurve eine Senkrechte (den Krümmungsradius), dann ergibt die Verbindung des Kurvenastes mit dem jenseits der Senkrechten liegenden Tangentenast Kurvenstoß, dagegen die Verbindung der auf der gleichen Seite liegenden Äste: eine Spitze; diese aber rechne ich zur Addition, denn hier ist auch der eine Winkel größer als 180°, nämlich 360°, und der andere kleiner als 180°, nämlich 0°. Eine gesetzmäßige Kurve mit Knick kann dagegen eine einzige Figur sein (also keine Addition), z. B. die Schleife der Epicykloide, für sich losgelöst, oder ähnliche aber durch Kurvenstöße erzeugte Figuren. Knick ist kein hinreichendes Merkmal der Addition, es muß Knick durch zwei Linien sein, nicht Knick einer Linie.

sieben Fälle — oder ohne den Kurvenstoß sechs — lassen sich, wenn man die vizinären Hauptgattungen herausheben will, auch noch wesentlich anders ordnen. Die Einteilung klärt sich allerdings erst bei drei Linien (Abb. 5).

1. Drei Linien sind gestreut, wenn sie keinen Punkt gemeinsam haben.

2. Drei Linien sind gereiht, wenn ihre gemeinsamen Punkte stets nur je zwei Linien gemeinsam sind, und zwar:

a) offen gereiht, wenn die Linie A mit jeder der anderen: mit B und C zusammenhängt, nicht aber B und C untereinander;

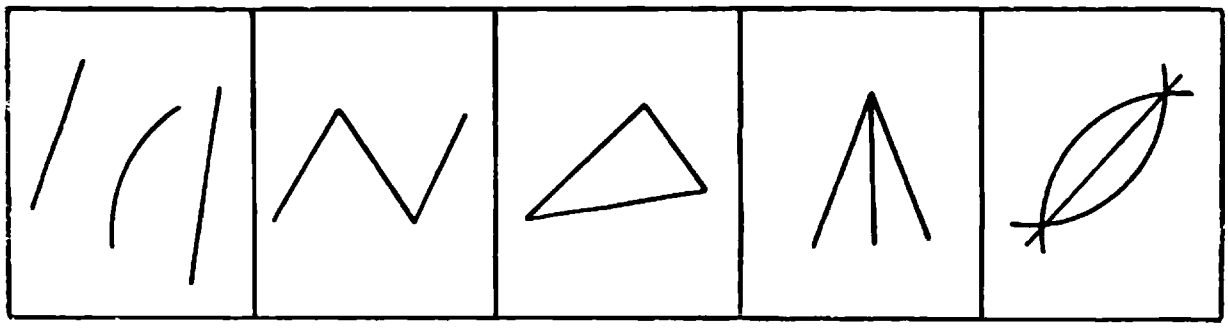


Abb. 5. Die fünf Arten der Vizinät dreier Linien.

b) geschlossen gereiht, wenn alle drei Linien zyklisch zusammenhängen, also nicht nur A mit B und A mit C, sondern auch B mit C.

3. Drei Linien sind gefächert oder gruppiert, wenn die gemeinsamen Punkte stets je allen drei Linien angehören, und zwar:

a) offen gruppiert, wenn die drei Linien nur einen einzigen Punkt gemeinsam haben und

b) geschlossen gruppiert, wenn sie mehrere Punkte je alle drei gemeinsam haben.

Die Hauptgattungen der Vizinität sind also Streuung, Reihung, Gruppierung. Die beiden letzteren spalten sich in je zwei Arten, die offene und die geschlossene Gestalt, so daß man von fünf Gattungen der Vizinität reden kann.

Reihung und Gruppierung variieren nach den dividualen Mustergattungen. Beide sind voneinander unabhängige Variable. In beiden Fällen wird das Muster auf einen Ganzheitszug hin angesehen, das eine Mal darauf hin, ob die Linien und ob sie teilweise oder alle miteinander benachbart sind, das andere Mal darauf hin, wie sie verbunden sind, d. h. ob sie innerhalb der Verbindung selbständig bleiben oder nicht. Bei Linien ist das Merkmal der Unselbständigkeit die Gemeinsamkeit von Zwischenpunkten — während vizinal nur die Gemeinsamkeit von Punkten überhaupt in Frage kommt.

Bei vier Linien ergeben sich weder vizinal noch dividual neue Mustergattungen. Es folgt daraus, daß auch bei fünf und mehr Linien in dieser Hinsicht grundsätzlich nichts Neues zu erwarten ist. Aber freilich wächst einem beim Weiterentwickeln dieser Methode die Fülle der Möglichkeiten rasch über den Kopf.

Um diese Fülle theoretisch zu übersehen, genügt es, sich die Variabilitätsquellen klar zu machen.

1. Die Linienmuster bestehen aus einzelnen Linien als Figuren. Das Muster ist figural rein, wenn alle Linien der Größe und Gestalt nach oder wenigstens der Gestalt nach gleich sind; d. h. also z. B., wenn das Muster aus lauter Kreisen besteht, mögen sie auch verschiedene Größe (Krümmung) haben; es ist figural gemischt, wenn die Linien teilweise oder alle gestaltverschieden sind.

2. Die Linienmuster bestehen aus Linien, die nach einer der fünf Vizinitätsarten verbunden sind; sie sind vizinal rein, wenn alle Figuren (gleichgültig, ob sie gleich oder verschieden sind) nur gestreut oder nur gereiht oder nur gruppiert sind — in beiden letzteren Fällen nur offen oder nur geschlossen ververbunden; es ist vizinal gemischt, wenn zwei oder mehr verschiedene oder alle fünf Vizinitätsarten in ihm vorkommen.

3. Die Linienmuster sind ordinal betrachtet kosmisch oder chaotisch. Der reine Fall kosmischer Muster ist nur möglich

bei Gleichheit aller Figuren oder Gleichheit sich entsprechender Figuren. Ein Streumuster gerader Strecken ist kosmisch geordnet, wenn alle gleich lang sind (dies betrifft die Figuralität allein), ferner, wenn die Abstände ihrer Mittelpunkte gleich oder gesetzmäßig wechselnd sind (zu zweien, dreien usw.) und wenn die Neigungen entweder gleich oder symmetrisch sind. Parallelismus und Symmetrie sind Einzelfaktoren der Regelmäßigkeit. Bei gleichen Kurven entscheidet der Parallelismus der Tangenten der Halbierungspunkte, bei Kurven gleicher Art, aber verschiedener Krümmungsstärke außerdem die Konzentrizität oder die wiederkehrende Exzentrizität und Gesetzmäßigkeit der Lage der Mittelpunkte, Brennpunkte oder Achsenschnittpunkte der Kurve. Für die Ordnung der Linienmuster ist also stets ein zweites Linienmuster verantwortlich, das man als Hilfskonstruktion eintragen kann und das die Leerstellen für beliebige Figuren festlegt. Dies zweite Linienmuster, das Achsenmuster, kann, als mit dem ersten sich deckend, selbst als Grundfall einer Fülle von Möglichkeiten betrachtet werden. Ein Quadratnetz von 64 Feldern ist selbst schon ein kosmisches Linienmuster, man kann die Quadratecken als Mittelpunkte von Kreisen benutzen, kann Linien gleicher Neigung in jedes Quadrat bei fest bestimmten gleichbleibenden Abständen von den Quadratseiten einsetzen usw. Das Quadratnetz enthält bereits die Winkel von 90°. Man kann beliebige Parallelogrammnetze als Achsenmuster wählen, sie sind durch die Verschiedenheit der Winkel und etwa auch der Seitenlängen bereits nicht mehr ganz reine Fälle der Regelmäßigkeit. Aus dem Begriff der Ordnung folgt die Sonderstellung aller Halbierungswinkel: 180°, 90°, 45°, sowie der sonstigen Teilungen des Vollwinkels in gleiche Teile: der Drittel- und Sechstelwinkel, der Fünftel- und Zehntelwinkel usw.

Vom reinen Fall kosmischer Ordnung her kann man sich leicht die möglichen Fälle chaotischer Ordnung schrittweise entwickeln. Es gibt demnach ordinal reine Muster und ordinal

gemischte (d. h. teils kosmische, teils chaotische) und schließlich völlig chaotische Muster. In gewissem Sinn kann man den Gegenfall des absolut Kosmischen, das absolut Chaotische, ebenfalls als in sich rein bezeichnen.

4. Die Linienmuster beliebiger Figuralität, Vizinität und Ordinalität variieren nach den Arten der Dividualität, sie sind dividual rein, wenn im ganzen Muster nur eine dieser Arten herrscht, wenn also entweder nur Addition oder nur Division vorliegt; sie sind dividual gemischt, wenn beide Dividualitätsarten im Muster vertreten sind, also entweder Durchdringung oder Vermischung oder beide zugleich.

Diese vierVariabilitätsquellen sind in jedem Muster zugleich wirksam, es heben sich aus den Möglichkeiten die Vereinigung der Reinheitskomponenten zum reinen Muster heraus, es ist ein Linienmuster, das figural, vizinal, ordinal und dividual zugleich rein ist. Es gibt eine unendliche Zahl von Erfüllungen schon für das Schema des absolut reinen Musters. Von ihnen aus kann man theoretisch schrittweise die unendliche Zahl der gemischten Muster übersehen.

5. Als fünfte Variabilitätsquelle kommt die Harmonie hinzu. Harmonie setzt teilweise Gleichheit voraus. Harmonie und absolute Regelmäßigkeit schließen daher einander aus, aber ebenso Harmonie und absolute Unregelmäßigkeit. Sie ist ein Mittelfall beider, aber sie bezieht sich auf die Gleichheit und Ungleichheit von Größen ebenso wie auf die von Gestalten. Harmonie ist auch immer Verbindung von verschiedenen Figuren, verschiedenen Vizinitätsarten, ja sogar verschiedenen dividualen Prinzipien. Mit diesen Sätzen ist der Begriff Harmonie logisch „konstruiert", aber die harmonischen Fälle selbst lassen sich nicht rational finden — bis auf die Größenharmonie der Streckenverhältnisse: den goldenen Schnitt. Ich komme auf diesen S. 49 zurück.

Der Möglichkeit nach ist mit diesen fünf Variabilitätsquellen der Gestalt und mit der Kenntnis der Größenvarianten jedes

Linienmuster theoretisch erfaßt. Wir überschauen mit Hilfe der Gattungsbegriffe die Exemplare, obwohl es unendlich viele sind, vollzählig. Ein Versuch, auf Grund der angegebenen Methode Muster zusammenzustellen, ist insofern lohnend, als sie heuristisch auf neue Gestaltvarianten führt, also eine Krücke für die Phantasie genannt werden kann. Es steht jedem frei, sie zu benutzen oder zu verschmähen. Lionardo gehörte zu denen, die solche Krücken nicht verschmähten, obwohl er mehr Phantasie hatte als mancher, der sie ablehnen wird. Aber hier in der Systematik der Kunstwissenschaft bedeutet die Methode kein Hilfsmittel für den Musterzeichner, sondern den einzig möglichen Weg der Wissenschaftlichkeit.

Unter den unendlich vielen Linienmustern spielen in der weiteren Folge der Raumtheorie die geschlossenen Vielecke eine Rolle. Sie beginnen mit dem Zweieck, das sich aus zwei Bestandstücken zusammensetzt. Zur Verfügung stehen die Gerade, die konkave Kurve, die konvexe Kurve und die Welle. Konkav und konvex rechne ich vom Innern des Vielecks her. Beim Zweieck ist einsichtigerweise nur eine kleine Zahl von Kombinationen möglich (Abb. 6). Beim Dreieck kann man zuerst

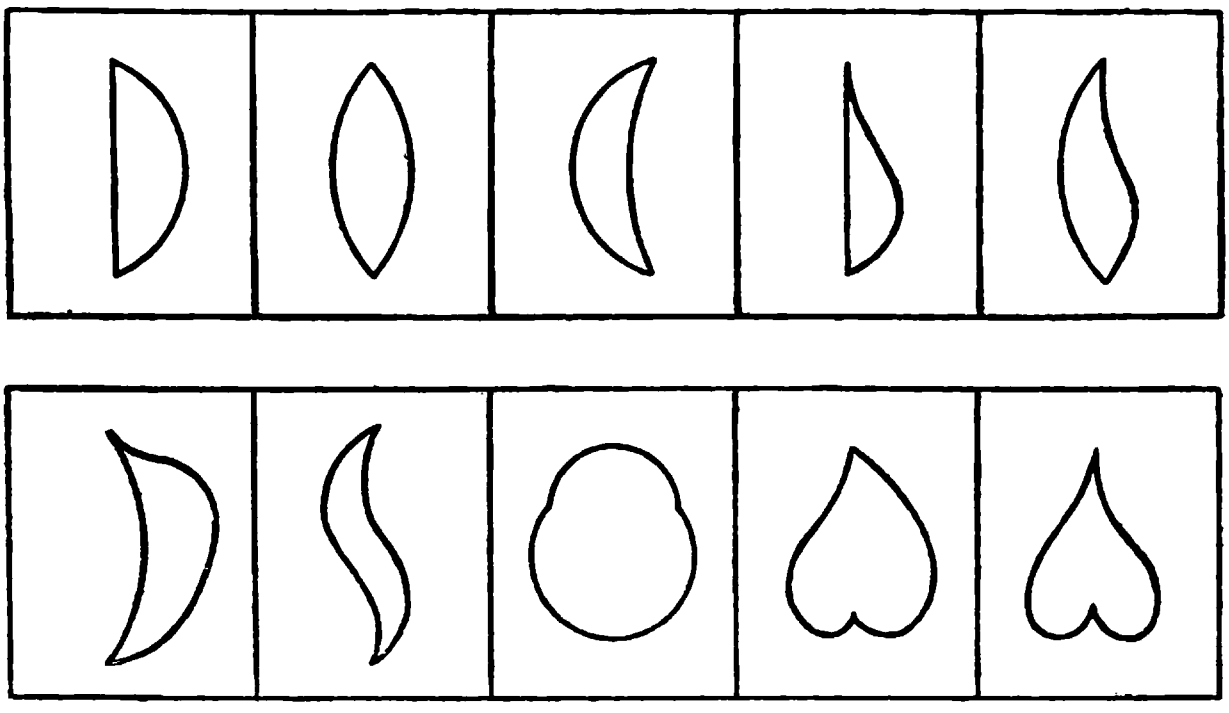


Abb. 6. Varianten des Zweiecks mit ausspringenden und mit einspringenden Ecken.

die vier figural reinen Fälle, nämlich des aus drei geraden Strecken (in der Ebene) bestehenden Dreiecks, des Dreipasses, des „sphärischen“ Dreiecks im Sinne des Sprachgebrauchs, der für spätgotisches Maßwerk eingeführt ist, und des aus drei Wellen gebildeten auswählen (Abb. 7) und dann durch

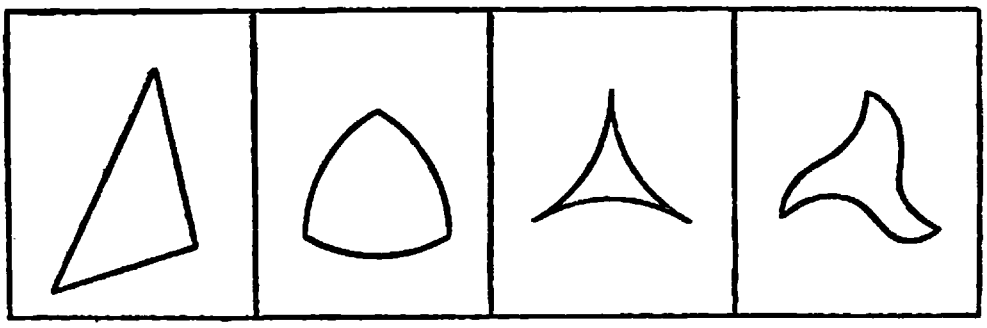


Abb. 7. Varianten des figural reinen Dreiecks mit ausspringenden Ecken.

Kombination die übrigen Fälle finden[1]. Es ist aber außer der Zahl und Gestalt der Bestandstücke auch noch die Gestalt der Winkel entscheidend; bei der Linienaddition entstehen zwei Winkel, die sich zu 360° ergänzen und von 180° verschieden sind. Es gibt daher auch Kurvendreiecke mit einspringenden Winkeln (Abb. 8). Diese Variationsquelle wird bei geradlinigen

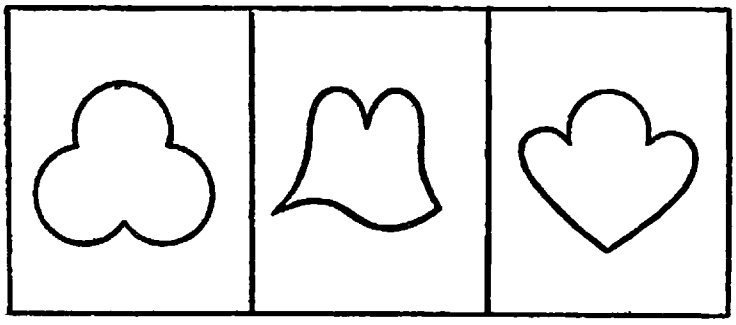


Abb. 8. Varianten des figural reinen Dreiecks mit einspringenden Ecken.

Vielecken vom Viereck ab wirksam. In ihm können entweder alle Ecken ausspringen (d. h. alle Winkel kleiner sein als 180°), oder eine kann einspringen. (Im geradlinigen Dreieck müssen alle drei Ecken ausspringen.) Das geradlinige Viereck mit einer

[1] Auf gekrümmten Flächen tritt an die Stelle der Geraden die geodätische Linie, an Stelle der einfach gekrümmten die doppelt gekrümmte Kurve.

einspringenden Ecke ist die einfachste Form der Sternmuster (Abb. 9). Im Fünfeck — ich spreche weiterhin jetzt

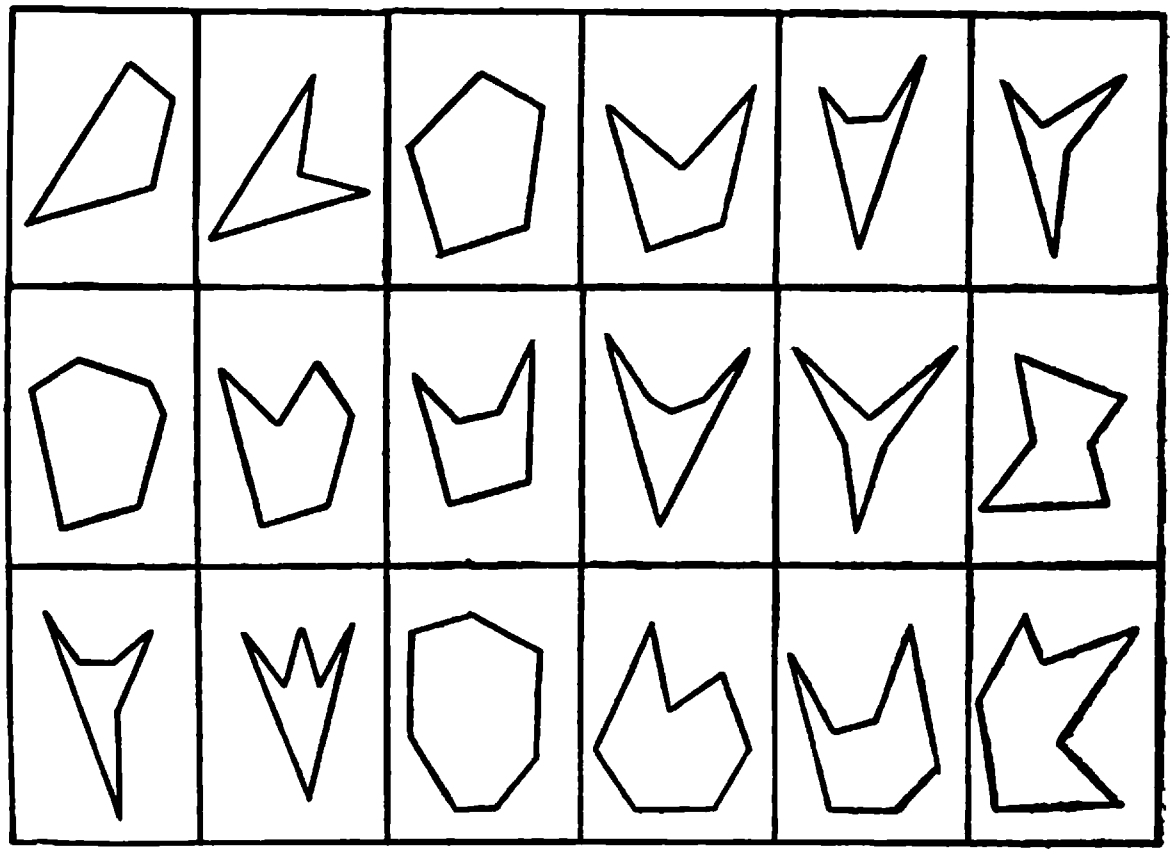


Abb. 9. Varianten der geradlinigen Vierecke, Fünfecke, Sechsecke usw.

von geradlinigen Vielecken — können entweder alle Ecken ausspringen oder eine oder zwei einspringen. Im Fünfeck können die zwei einspringenden aufeinanderfolgen oder mit einer bzw. zwei einspringenden abwechseln. Im Sechseck folgen entweder die drei einspringenden Ecken aufeinander oder nur zwei usw.

Man kann diese Sternmuster, die nur aus geraden Strecken zusammengesetzt sind, zur Grundlage nehmen, um zuerst für alle Strecken konkave oder konvexe Kurven oder Wellen einzusetzen, dann aber diese reinen Fälle in gemischte verwandeln und auf diesem Wege schließlich zu einem Vieleck kommen, das alle vier Arten von Linien und dazu alle Kombinationen von ein- und ausspringenden Ecken bei diesen Linien enthält, also zwei Gerade mit ausspringender Ecke, dazu eine dritte mit einspringender, dann die Folge von Geraden und Konkaven

wieder sowohl mit aus- wie einspringender Ecke usw. Das so gefundene Vieleck, das mit einer Mindestzahl von Figuren jede mögliche Verbindung einmal enthält, ist ein Zwanzigeck (Abb. 10). Von ihm aus kann man alle Vielecke bilden, die eine

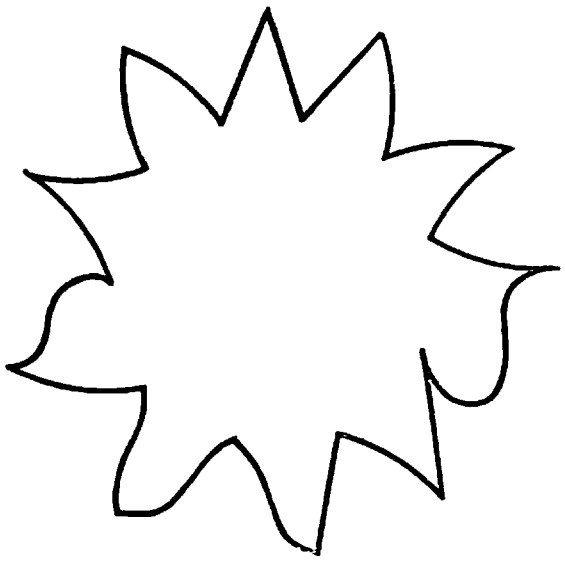


Abb. 10. Das allgemeine (unregelmäßige) Zwanzigeck.

der möglichen Kombinationen der Figuren (Linien und Winkel) zwei- und mehrmal enthalten, weiter zwei der möglichen Kombinationen zwei- und mehrmal usw. Dieses Zwanzigeck ist also der Schlüssel für alle unter und über ihm liegenden Möglichkeiten, weil es mit einer Mindestzahl von Bestandstücken eine Höchstzahl der Kombinationsmöglichkeiten enthält, die dann nur untereinander weiter kombiniert werden. Ich nenne es das „allgemeine Zwanzigeck".

Punkt, Linie und Fläche. Die Kombination der sämtlichen Linienmuster mit den sämtlichen Punktmustern ergibt die figural gemischte Mustergattung der Punkt-Linienmuster in der Fläche. Das Punktstreumuster mit dem Linienstreumuster kombiniert, ist eine vizinal reine (figural gemischte) Mustergattung, wenn durchwegs Streuung vorliegt, also kein Punkt des Punktmusters auf eine Linie der Linienstreumuster fällt; die anderen Kombinationen der Punktstreumuster mit Linienreihen und Liniengruppen sind figural und vizinal gemischt.

In diesen letzteren Kombinationen sind von selbst auch alle Muster enthalten, in denen die Punkte auf Linien fallen.

Die Flachfigur. Alle Linienmuster, die ich — trotz der Beachtung der Winkel, d. h. ihrer Neigung — als eindimensionale Muster ohne Breite und Tiefe behandelte, sind auch zweidimensional auffaßbar, indem man auf die dazwischen liegenden Flächenstücke sich einstellt, also die Linienmuster zu bloßen Grenzen und zu Dienern dieser Zwischenflächen degradiert. Aber es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den offenen und geschlossenen Linienmustern: die offenen erzeugen keine Flachfigur im Grunde, sie verwandeln den Grund zur Flachfigur. Schon eine einzelne begrenzte Gerade verändert den Grund, er läßt sich als eine einzige offene zweidimensionale Figur betrachten; die unendliche Gerade dagegen erzeugt zwei getrennte offene Felder, eine lineare Spirale in der Ebene oder auf dem Zylinder usw. ist nicht nur Linie auf Grund, sondern Grenze eines Spiralbandes. Alle offenen Polygonzüge oder Kurven in der Ebene oder auf krummen Flächen erzeugen derartige Flachfiguren, und zwar objektiv stets zwei (psychologisch wird man bei einer Parabel nur die konkave Seite als die Flachfigur bezeichnen und die andere als Grund). Ich nenne diese durch offene Linien oder Linienmuster gegebenen Flachfiguren Grundfiguren. Ihnen stehen gegenüber: die geschlossenen Flachfiguren.

Die offenen und die geschlossenen Flachfiguren variieren nach dem Stellenwert, den man ihnen erteilt; er ist entweder gleich dem des Grundes oder gleich dem der Grenzlinie, oder stetig wechselnd anders als diese beiden oder anders als der Grund allein, was bedeutet, daß die Grenzlinie als losgelöstes Bestandstück verschwindet. Danach unterscheide ich: Hohl-, Voll- und Fleckflachfiguren.

Die Hohlflachfigur, abgekürzt die Hohlfigur, ist demnach entweder eine offene oder geschlossene Linie, oder eine offene

oder geschlossene Linienreihe, deren Stellenwert anders ist als der Grund, während der Grund selbst (was sich von selbst versteht) ebenso wie die umschlossene Fläche den gleichen Stellenwert (des Grundes) beibehält. Bei Hohlfiguren „geht der Grund durch".

Die Vollflachfigur, abgekürzt die Vollfigur, ist jede Flachfigur, die von einer äußeren geschlossenen Linie oder einem geschlossenen Linienzug umgrenzt wird und deren sämtliche von ihr eingeschlossenen Punkte denselben Stellenwert wie diese Grenze haben, oder zwar anderen, aber dann auch anderen als der Grund. Eine Vollfigur kann immer nur eine geschlossene Flachfigur sein; sie kann aber eine oder mehrere Durchlochungen haben, punktuelle oder lineare oder zweidimensionale, in letzterem Falle entsteht außer der äußeren eine innere, bei mehrmaliger Durchlochung entstehen mehrere innere Grenzlinien. Diese Siebvollfiguren entsprechen systematisch der punktierten oder gestrichelten Linie.

Die Fleckflachfigur, abgekürzt die Fleckfigur, ist eine offene oder geschlossene Flachfigur, deren Stellenwerte stetig wechseln und anders sind als der Grund. Die Fleckfigur ist soweit Fleck, als der stetige Stellenwertwechsel reicht; der Fleck geht also entweder stetig in den Grund über oder grenzt sprunghaft an ihn. Auch in letzterem Falle bleibt der Fleckcharakter bestehen, soweit die stetige Stellenwertänderung reicht, die als doppelte zu verstehen ist. Die fleckhafte Raumgestalt wäre nicht erreicht, wenn die Änderung nur in radialer Richtung vom Kern her vor sich ginge — dann entstünden lineare Ringe, also stellenwertgleiche Punkte nebeneinander —, auch nicht, wenn sie spiralig vor sich ginge — dann entstünden in jedem Radius wegen der in jedem Spiralgang eingetretenen Änderung eine Folge von Sprüngen — sondern nur, wenn in jedem Radius und jedem Kreis zugleich Änderung eintritt[1]. —

[1] Der Fleck ist hier räumlich gemeint. Der optische Fleck ist nicht ohne weiteres dasselbe. Aber man kann zur Veranschaulichung dem Verständnis mittels Farben nach-

Der Fleck kann durchbrochen sein, so daß der Grund durchkommt: Siebfleck, er bleibt als solcher Figur.

Die Hohlfigur. Die Hohlfiguren sind dasselbe wie geschlossene Linienfiguren (Kreise, Ellipsen usw.) oder geschlossene Linienmuster, d. h. Vielecke: Zweiecke, Dreiecke usw. mit geraden oder krummen Seiten. Für die Hohlfigur bildet daher das allgemeine Zwanzigeck den Ausgangsfall, von dem aus man alle Möglichkeiten übersehen kann. Für die Hohlfigur ist nur die Linie oder das Linienmuster die Grenze oder Kontur. Das Zwanzigeck wird daher zur „allgemeinen Kontur" der Hohlfigur.

Punkt und Hohlfigur. Es genügt, diese Kombination hier zu nennen, ihre Möglichkeiten decken sich mit denen von Punkt und geschlossenem Linienmuster.

Linie und Hohlfigur. Das Muster von Hohlfigur und Linie ist figural gemischt (obwohl es nur aus Linien besteht, es wird jetzt ein Teil der Linien als Flachfigur aufgefaßt), es variiert figural mit der Gestalt der Hohlfigur selbst und den mit ihr verbundenen Linien. Vizinal variiert das Muster je nach der relativen Lage der Linie zur Hohlfigur. Ich nenne die zur Hohlfigur hinzukommenden Linien Schnittlinien.

Eine einzelne in die Fläche der Flachhohlfigur gelegte Schnittlinie hat zu jedem Bestandstück der Kontur die für je zwei Linien vorhandenen vizinalen Möglichkeiten; es kommt aber jetzt auf die Beziehung zur ganzen Kontur (zur äußeren Grenzlinie) der Hohlfigur an, also darauf, ob die End- und

helfen: vom schwarzen Kern laufe die Farbänderung dem Radius entlang durch die Graureihe bis zum Weiß des Grundes; über diesen unbunten rotierenden Radius lege man eine Buntfarbe, z. B. reines Blau, und lasse nun diesen blauen Radius während seiner Rotation kontinuierlich alle Farbtöne vom Blau bis zum reinen Grün und zurück zum reinen Blau annehmen, so erhält man eine Fläche, in der jeder Punkt eine andere Färbung hat. Entsprechend muß man sich den Raumfleck mit doppeltem Stellenwertwechsel vorstellen.

Zwischenpunkte der Schnittlinie in Punkte der Grenzlinie fallen. Ob diese Punkte in Eck- oder Zwischenpunkte der Grenzlinie fallen, ist erst für die dividualen Mustergattungen wichtig. Die Schnittlinie kann mit der Grenzlinie keinen, einen Punkt oder zwei und mehr Punkte gemein haben. Ich wähle zuerst eine offene Schnittlinie (mit zwei Endpunkten) (Abb. 11).

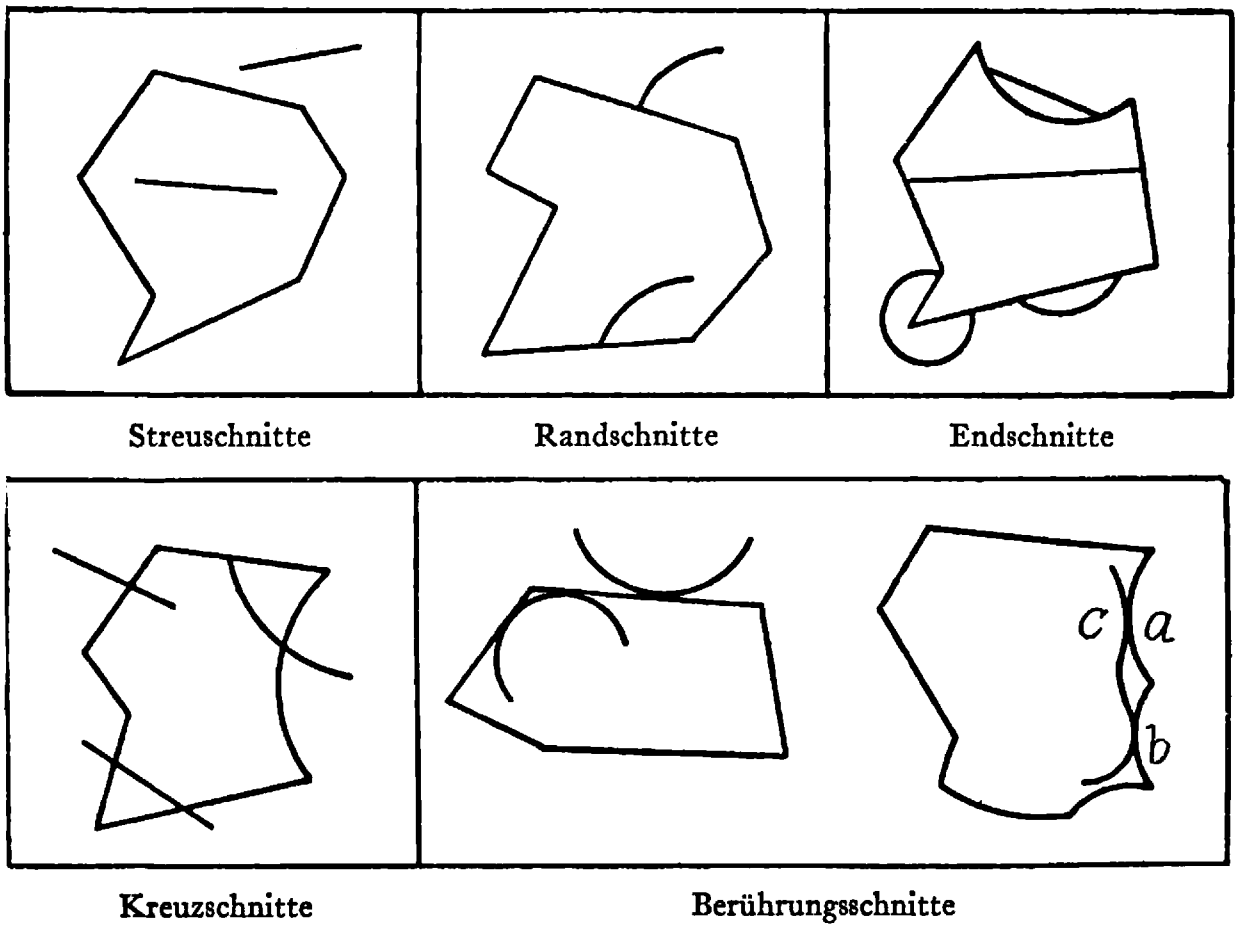


Abb. 11. Vizinitätsarten der Linie zur Hohlfigur.

Die Schnittlinie ist, wenn sie mit der Grenzlinie der Hohlfigur keinen Punkt gemein hat, ein innerer oder äußerer Streuschnitt;

wenn sie nur mit ihrem einen Endpunkt (d. h. keinem Zwischenpunkt) in die Grenzlinie fällt, ein innerer oder äußerer Randschnitt;

wenn sie mit ihren beiden Endpunkten und nur diesen in die Grenzlinie fällt, ein Ganzschnitt oder Endschnitt;

wenn einer oder mehrere ihrer Zwischenpunkte in die Grenzlinie fallen und, falls sie Endpunkte hat (nämlich falls

sie eine offene Schnittlinie ist), diese Endpunkte entweder beide außen oder beide innen liegen, ein Berührungsschnitt;

wenn einer oder mehrere ihrer Zwischenpunkte in die Grenzlinie fallen und von ihren Endpunkten (falls sie eine offene Schnittlinie ist) entweder der eine außen und der andere innen liegt oder beide außen liegen, ein Kreuzschnitt[1].

Diese fünf Arten ordnen sich unter die allgemeinen Vizinitätsarten: Streuschnitt ist Streuung, der Randschnitt, Berührungsschnitt und Endschnitt sind Reihung, der Kreuzschnitt ist Gruppe. Zum Teil kann man offene und geschlossene Reihung unterscheiden: der Randschnitt ist stets Ansatz der Reihung, aber bei nur zwei Gliedern scheiden sich nicht die Unterarten; der offene und der geschlossene Berührungsschnitt ergeben ebenfalls nur Reihung ohne Entscheidung über die Unterart, wenn er mit der Grenzkontur nur einen Punkt gemein hat; dagegen ergibt der (offene oder geschlossene) Berührungsschnitt, der mit zwei verschiedenen[2] Stücken der Grenzkontur einen Berührungspunkt hat, geschlossene Reihung (weil die Schnittlinie c sowohl mit den Grenzlinienstücken a und b zusammenhängt, als auch diese — mit oder ohne Zwischenglied — untereinander); ebenso ergibt der Endschnitt geschlossene Reihung. Bei den Kreuzschnitten liegt offene Gruppe vor, wenn der Kreuzschnitt nur einmal — geschlossene Gruppe, wenn er die Grenzkontur zweimal schneidet. Bei drei

[1] Die geschlossene Schnittlinie kann weder Randschnitte noch Endschnitte ergeben. Der Kreuzschnitt hat, je nachdem, ob er von außen nur einmal ins Innere tritt, nur einen, oder ob er wieder ins Äußere, wieder ins Innere tritt usw., zwei, drei usw. Zwischenpunkte mit der Grenzlinie gemein. Der Fall, daß der von außen her die Grenzlinie kreuzende Kreuzschnitt mit seinem Endpunkt in die Grenzlinie fällt, ist nicht als elementarer Fall neben die anderen zu stellen, er ist als Kombination von Endschnitt und Kreuzschnitt aufzufassen. Der geschlossene Kreuzschnitt hat stets zwei Zwischenpunkte mit der Grenzlinie gemein. Berührungsschnitte können auch derart liegen, daß ihr einer Endpunkt mit dem Berührungspunkt zusammenfällt, dann ist die Definition entsprechend modifiziert zu verstehen. Alle Definitionen gelten auch für die sich selbst kreuzende Schnittlinie.

[2] Es ist auch möglich, daß der Berührungsschnitt ein und dasselbe Stück der Grenzkontur zweimal berührt, auch dann entsteht geschlossene Reihung.

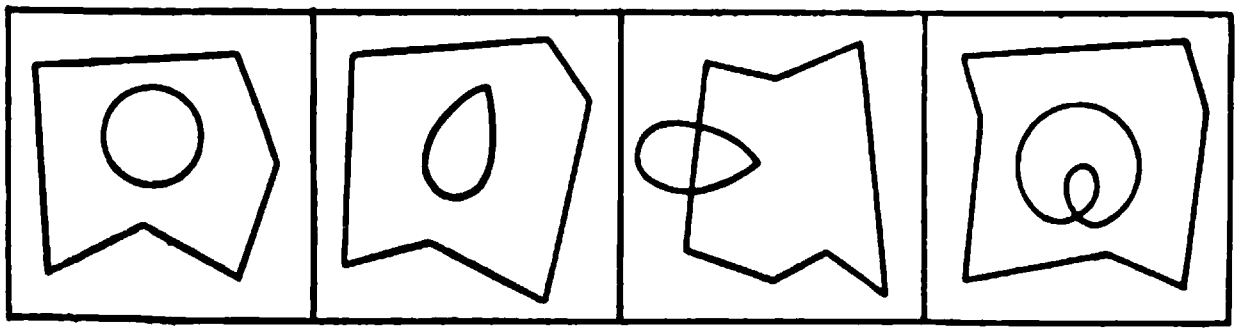
Kreuzungspunkten entsteht eine geschlossene und eine offene Gruppe und entsprechend bei fünf, sieben usw. Kreuzungspunkten, dagegen entstehen zwei geschlossene Gruppen bei vier, sechs usw. Kreuzungspunkten. Alle diese Einordnungen beziehen sich ausschließlich auf die lineare Vizinitätsart der Schnittlinien.

Die Unterscheidung der Vizinitätsarten der Schnittlinie bleibt für jede Schnittlinie als eindimensionales Gebilde einzeln gültig, ob nun das Schnittlinienmuster aus einer einzigen Schnittlinie oder aus zwei und mehr Schnittlinien besteht.

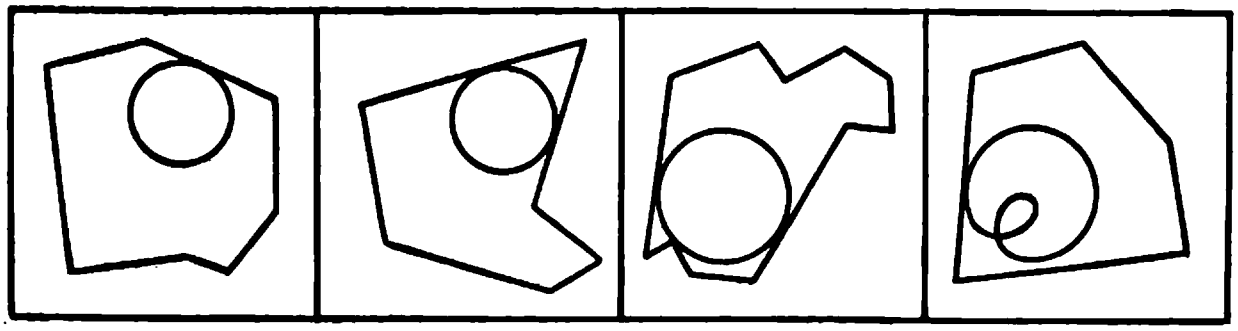
Aber abgesehen hiervon ergeben die Schnittlinien miteinander und mit der Grenzlinie zweidimensionale Feldermuster, deren Möglichkeiten man vollständig überschauen kann, indem man mit einer Schnittlinie beginnt und schrittweise zu zwei und mehr Schnittlinien aufsteigt. Freilich ergibt schon eine Schnittlinie mindestens zwei Felder als „Figuren“ und man kann daher die Feldermuster auch dadurch gewinnen, daß man zwei und mehr Hohlfiguren verbindet, so daß man sich die Aufgabe für die spätere Stufe aufsparen könnte; dennoch sind beide Methoden zu benutzen, denn jede hat ihre eigenen Vorteile. Es sollen deshalb zuerst die Feldermuster als Verbindung von Grenzlinie mit Schnittlinie aufgefaßt werden, wobei ich aber jene Fälle für die andere Methode ausscheide, die sich durch die Verbindung der Hohlfigur mit äußeren geschlossenen Streu- und Berührungsschnitten, sowie mit äußeren Endschnitten ergeben. Außerdem muß hier darauf verzichtet werden, sämtliche Kombinationen der fünf Schnittlinienarten mit der Grenzlinie ausführlich durchzugehen, es genügt, als Ergebnis dieser Überlegung sich auf die elementaren Felderarten einzuschränken, die bei einer Schnittlinie entstehen, dann bei zwei usw., allgemein bei n-Schnittlinien.

Eine Schnittlinie ergibt als eine geschlossene Kurve ein eckenloses Feld und, als eine Schleifenlinie, die sich nicht über

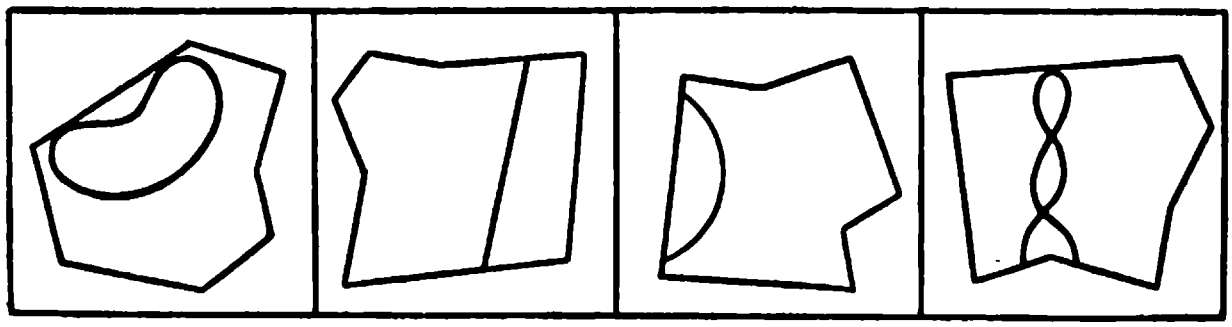
den Punkt der Selbstkreuzung fortsetzt, ein Feld mit einer Ecke (Abb. 12). Diese Keinecke und Einecke werden mitunter



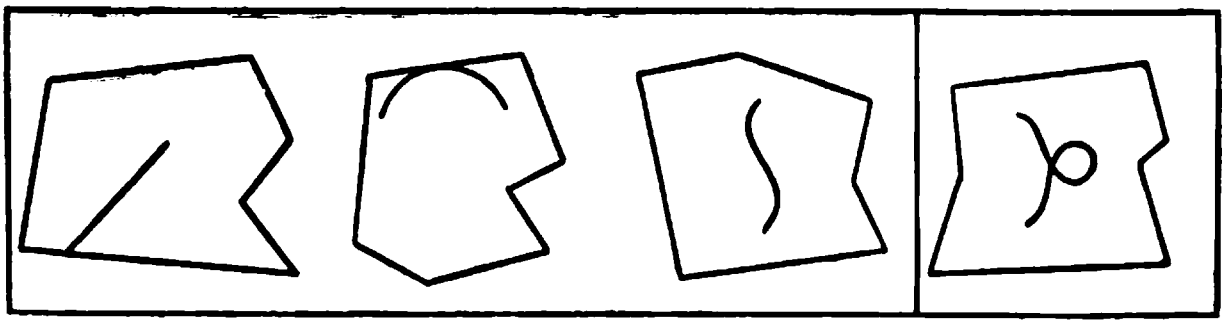
Keineck mit geschlossenem Randstreifen. | Eineck mit geschlossenem Randstreifen. | Eineck und Zweieck und Dreieck und N-Eck. | Schleife mit geschlossenem Randstreifen.



Keineck und punktuell sich berührender Randstreifen. | Keineck, Dreieck und N-eck. | Keineck und N-Ecke mit verschiedener Eckenzahl. | Schleife mit punktuell sich schließendem Randstreifen.



Schlinge, Keineck und N-Eck. | N-Ecke. | Zweieck und N-Eck. | Schleife mit Schlinge und EN-cken.



Spaltfelder mit Randschnitt, offenem Berührungsschnitt und Streuschnitt. | Spaltfeld mit offener Streuschleife.

Abb. 12. Die elementaren Felderarten bei einer Schnittlinie.

als „Inseln“ bezeichnet, aber dieser Terminus ist fallen zu lassen, denn schon die Hohlfigur allein wirkt als Insel im Grunde, so daß die Grenzlinie zum „Meeresufer“ würde, und man das Binnenfeld als „Binnensee“ (mit Seeufer) aufzufassen hätte. Führt das vielleicht nur zu Umständlichkeiten, so ist der Ausdruck Insel völlig unbrauchbar bei geschlossenen Kreuzschnitten, die zum Teil Insel, zum Teil Binnensee wären. Es genügt der Ausdruck „Binnenfeld“, das bei einer Schnittlinie entweder Keineck oder Eineck ist und als innerer Streuschnitt einen geschlossenen Randstreifen erzeugt. Der geschlossene Randstreifen ist nach innen durch die in sich geschlossene Schnittlinie, nach außen durch die in sich geschlossene n-eckige Musterkontur begrenzt; der Streifen ist daher nach außen entweder auch keineckig oder eineckig usw. Wenn die geschlossene Schnittlinie die Grenzlinie in einem Punkt berührt, entsteht ein Randstreifen, der sich punktuell schließt; wenn sie ein und dasselbe Grenzlinienstück in zwei oder mehr Punkten berührt, so entsteht eine oder es entstehen mehrere Schlingen. Unter Schlinge verstehe ich ein Feld, das von zwei Linien (hier Grenzlinienstück und Schnittlinie) begrenzt wird, die miteinander zwei Zwischenpunkte gemein haben. Die Schlinge ist kein Sonderfall des Zweiecks. Die Schlinge (Abb. 2, S. 93) hat zwei Kreuzungspunkte (die Zwischenpunkte sind), das Zweieck hat zwei Ecken, die Endpunkte sind. Aber ein geschlossener Berührungsschnitt kann außer dem Binnenfeld noch Randfelder erzeugen, die dreieckig sind, wenn der Berührungsschnitt zwei benachbarte Grenzlinienstücke trifft oder vier- und mehreckig, wenn er ein oder mehrere solche Stücke überspringt, d. h. schon bei nur einer Schnittlinie tritt als Randfeld auch das Vieleck auf. Es ist für die Übersicht bequem, die Vielecke (vom Dreieck aufwärts) zusammen mit dem Zwei-, Ein- und Keineck unter dem Begriff des N-Ecks zusammenzufassen. Das Zweieck entsteht bei nur einer Schnittlinie auch dadurch, daß ein Endschnitt zwei Punkte des nämlichen Grenzlinienstückes

verbindet. Schließlich ist als eigener vizinaler Typus das Spaltfeld anzusehen, das durch einen offenen Rand- oder offenen Berührungsschnitt entsteht (Randspaltfeld) oder durch einen offenen Streuschnitt (Binnenspaltfeld).

Eine einzelne Schnittlinie (Abb. 12) erzeugt daher das N-Eck, den geschlossenen Streifen, die Schleife, die Schlinge und das Spaltfeld als elementare Feldarten[1].

Zwei Schnittlinien (Abb. 13) ergeben außer den soeben genannten Felderarten noch den offenen Streifen, das Netzfeld, das Winkelfeld und Fächerfeld.

Zwei parallele oder gleichabständige Schnittlinien ergeben zwischen sich einen Parallelstreifen und zwei Randfelder, die nach außen je nach der Gestalt der Hohlfigur zwei- oder mehreckig sind. Man wird in vielen Fällen den Ausdruck Rand-„streifen" zulassen. Der Sprachgebrauch ist in der Verwendung des Wortes Streifen überhaupt sehr nachlässig, jedenfalls nennt man Streifen auch Felder, die durch gekrümmte und durch nicht gleichabständige Schnittlinien begrenzt sind. Für die Zwecke der vorliegenden Systematik ist es erlaubt — weil vereinfachend —, den Begriff Streifen auch ohne Rücksicht auf die Proportion[2] so auszuweiten, daß darunter alle Felder fallen, deren begrenzende Schnittlinien innerhalb der Hohlfigur keinen Punkt gemein haben. Je nach der gegenseitigen Neigung zweier gerader Schnittlinien kann man diese Streifen in Parallelstreifen, Spitzwinkelstreifen, Rechtwinkelstreifen und Stumpfwinkelstreifen einteilen. Wenn zwei gerade Schnittlinien in ihrer Verlängerung eine einzige Schnittlinie ergeben, kommt man auf den Fall durch einen Endschnitt erzeugter Rand-

[1] Der geschlossene Kreuzschnitt ergibt zwei Schlingen oder eine Schlinge und ein Dreieck und läßt sich im ersten Fall bei nur zwei Kreuzpunkten als Doppelschlinge, erzeugt durch zwei Schnittlinien, auffassen. Eine grundsätzlich neue Felderart entsteht nicht. Der offene Kreuzschnitt mit zwei Kreuzungspunkten ergibt unter Umständen eine Schlinge.

[2] Daher fallen bei dieser Terminologie auch quadratische Felder unter die Gattung der Streifen, wenn z. B. ein Rechteck der Proportion 1 : 2 durch eine Schnittlinie in zwei gleiche Teile, oder wenn ein Rechteck 1 : 3 in drei Quadrate zerlegt ist usw.

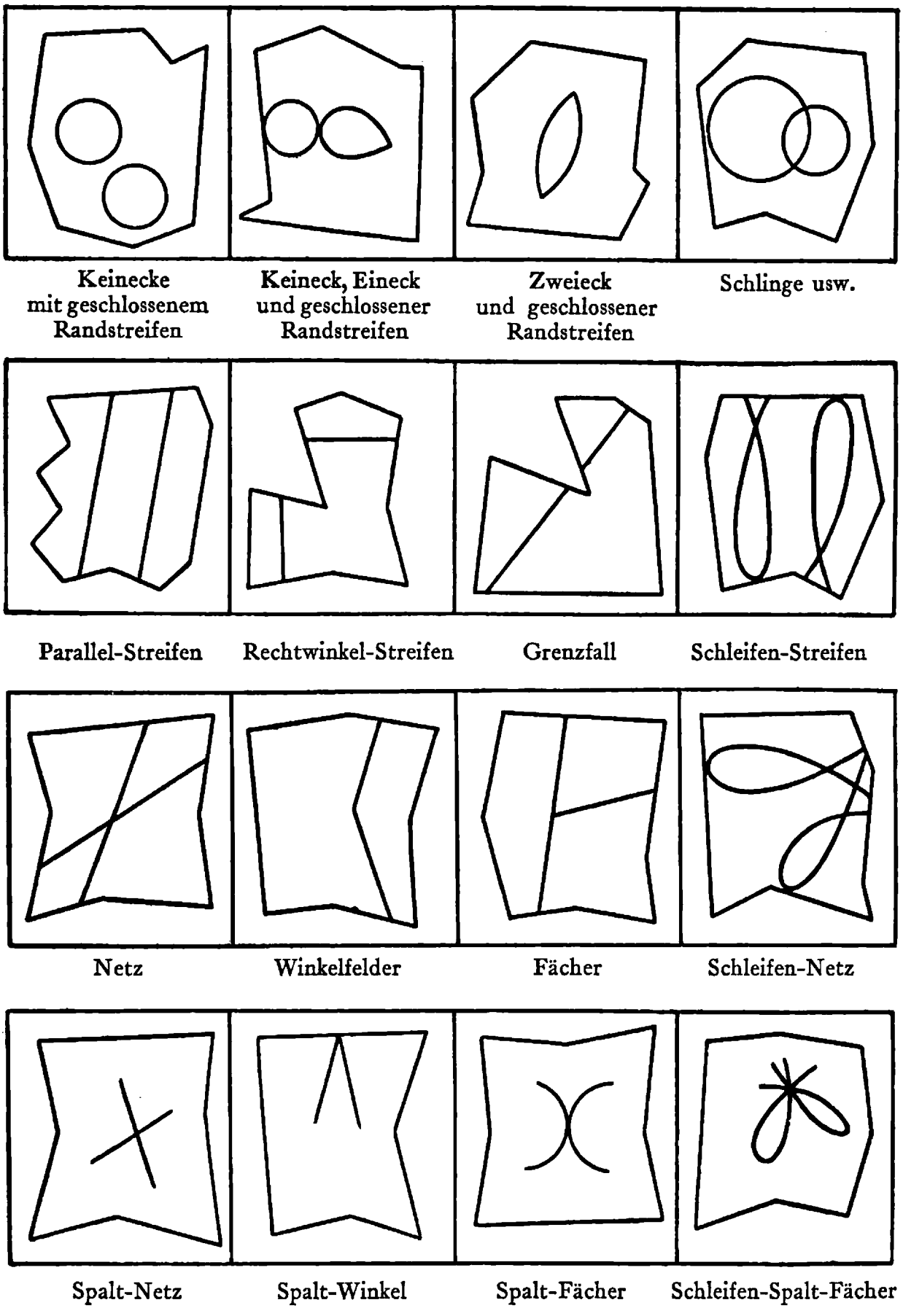


Abb. 13. Die elementaren Felderarten bei zwei Schnittlinien.

felder zurück, nur mit der Störung durch Einschneiden der Grenzlinie in die als durchgehend gedachte Schnittlinie. Durch

diese Überlegung erscheint der eben genannte Fall eines Endschnitts der embryonale Ausgangsfall der Streifen überhaupt. (Bei gekrümmten Endschnitten sind die Endpunkte durch Gerade zu verbinden, die als Hilfslinien darüber meist Auskunft geben, zu welcher Untergattung der Gattung „Streifen" der jeweilige Fall zu zählen ist. Ich gehe hier nicht auf alle Möglichkeiten ein.) Alle diese Streifen nenne ich offen im Gegensatz zu den Ringstreifen, letztere sind stets durch zwei geschlossene Grenzen begrenzt (Abb. 14). Der offene Streifen hat zwar auch seinen Abschluß und ist in diesem Wortsinn allerdings nicht „offen", aber er ist nicht in sich zurückkehrend geschlossen. „Offen" heißt also hier: nicht in sich zurückkehrend. Zwei innere geschlossene oder einander, aber nicht die Grenzlinie berührende Streuschnitte ergeben einen Randstreifen, der zwischen beiden Streuschnitten durch eine Gasse verbunden ist oder durch Zipfel sich punktuell selbst berührt. Es entsteht die Streifenspaltung. Unterschieden von ihr ist der Spaltstreifen, der durch Randschnitte, Kreuzschnitte oder durch offene Berührungsschnitte entsteht.

Zwei Schnittlinien, die miteinander einen Zwischenpunkt als Kreuzungspunkt gemein haben, ergeben das Netzfeld (Abb. 14), genauer: vier Netzfelder. Zwei Schnittlinien, die durch Flankenstoß oder Berührung verbunden sind, ergeben ebenfalls Netzfelder, und zwar drei oder vier; bei Flankenstoß drei, wobei das eine Feld auch als Streifen bezeichnet werden kann, ebenso bei Berührung eines einzelnen Kurvenastes an einer zweiten Schnittlinie. Die gerade Schnittlinie, die im rechten Winkel durch Flankenstoß an die zweite gerade Schnittlinie stößt, ist der Ausgangsfall jenes Netzes, das als Stoßfugenmuster bekannt ist. Randschnitte, Kreuzschnitte und offene Berührungsschnitte ergeben Spaltnetze.

Zwei Schnittlinien, die miteinander ihre je beiden Endpunkte gemein haben (geschlossene lineare Reihung), ergeben das Zweieck als Binnenfeld.

Zwei Schnittlinien, die miteinander einen und nur einen Endpunkt gemein haben, ergeben das Winkelfeld, genauer zwei Winkelfelder (deren eines weniger, deren anderes mehr als 180° hat), wenn der gemeinsame Endpunkt nicht in der Grenzlinie liegt, dagegen drei Winkelfelder, wenn der ge-

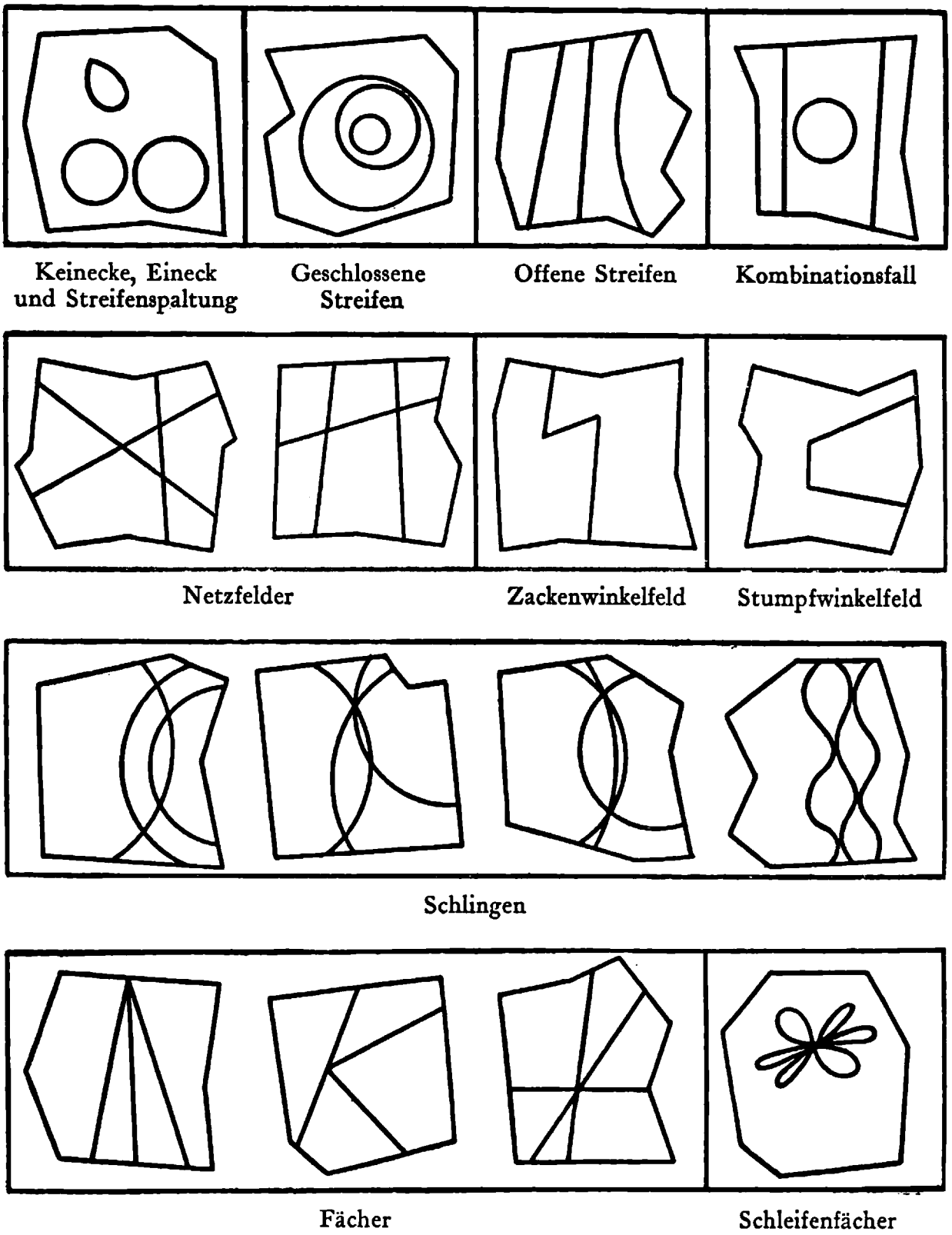


Abb. 14. Die elementaren Felderarten bei drei Schnittlinien.

meinsame Endpunkt in der Grenzlinie liegt. In ersterem Fall (bei zwei Streuschnitten) entsteht das Spaltwinkelfeld.

Bei drei Schnittlinien tritt keine grundsätzlich neue Felderart mehr auf, aber manche von diesen Arten beginnen sich deutlicher zu scheiden (Abb. 14).

Drei Schnittlinien — entweder nur offene, oder nur geschlossene oder beide kombiniert —, die innerhalb der Hohlfigur keinen Punkt gemein haben, ergeben nebst den Keinecken und Einecken je offene oder geschlossene Streifen (oder beides kombiniert). Drei auseinander liegende geschlossene Schnittlinien ergeben wieder Streifenspaltung, drei ineinander liegende außer dem mittleren Kein- oder Eineck nur geschlossene Streifen, falls der äußerste die Grenzlinie nicht berührt.

Drei Schnittlinien ergeben Netzfelder, wenn sie höchstens paarweise nur einen Zwischenpunkt durch Kreuzung gemein haben. Entweder jede Schnittlinie hat mit jeder je einen Kreuzungspunkt, oder zwei von den Schnittlinien: a und b haben keinen Punkt gemein, aber jede hat einen Kreuzungspunkt mit der dritten, c. Im ersten Fall entstehen sieben Netzfelder, im zweiten nur sechs; im ersten Fall entsteht ein Dreieck als Binnennetzfeld und vieleckige Rand-Netzfelder, deren Gestalt von der Art der Grenzlinie abhängt, im zweiten Fall entstehen (hier) nur Rand-Netzfelder.

Drei Schnittlinien ergeben zwei Schlingenfelder, wenn je zwei Schnittlinien miteinander zwei und nur zwei Kreuzungspunkte oder zwei Berührungspunkte gemein haben, sie ergeben mehr Schlingen, wenn die Linien sich paarweise mehrmals kreuzen oder berühren, oder teils kreuzen, teils berühren.

Drei Schnittlinien ergeben bei offener Reihung die Winkelreihe oder den embryonalen Ansatz zum Winkelstreifen, der entweder Zackenstreifen ist (im Sinne der Sternvielecke) oder nicht[1].

[1] Für diese Gestaltart bietet der Sprachgebrauch keinen Namen. Man kann von stumpfen Streifen im Gegensatz zu zackigen reden; aber bei n Schnittlinien ist auch die Kombination möglich, daß der Streifen auf einer Seite stumpf, auf der anderen zackig ist, oder daß auf einer oder beiden Seiten beide Arten des Vieleckzuges abwechselnd auftreten.

Drei Schnittlinien ergeben bei geschlossener Reihung das Dreieck als Binnenfeld.

Drei Schnittlinien ergeben Fächerfelder (Fache), wenn sie miteinander einen und nur einen Punkt gemein haben.

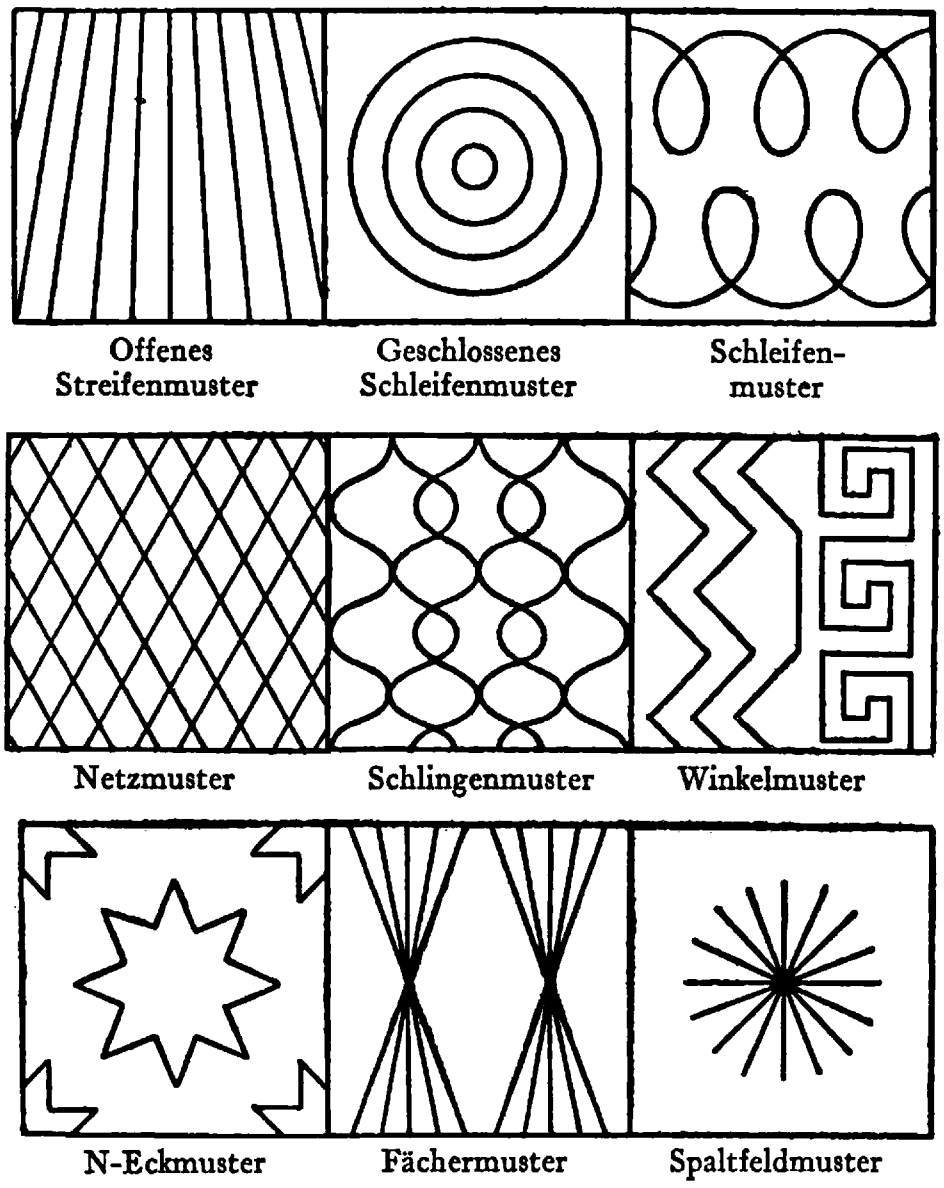


Abb. 15. Die Urtypen zweidimensionaler Muster bei n Schnittlinien (Kosmische Beispiele).

Da bei drei Schnittlinien keine neuen Felderarten auftauchten, sind auch bei vier und mehr Schnittlinien keine grundsätzlich neuen Felderarten möglich (Abb. 15). Ihre Definitionen lauten allgemein: Schnittlinien ergeben

1. Spaltfelder, wenn die einzelne Schnittlinie sowohl mit der Grenzkontur als auch mit zweiten Schnittlinien entweder überhaupt keinen Endpunkt oder höchstens einseitig einen ihrer Endpunkte (durch Flankenstoß oder Berührung) gemein hat;

2. Streifen, wenn die Schnittlinien keinen Punkt gemein haben;

3. Schleifen, wenn die einzelne Schnittlinie mit sich selbst nur einen Punkt gemein hat;

4. Netze, wenn sie paarweise miteinander höchstens einen Kreuzungspunkt, oder durch Flankenstoß einen Punkt gemein haben;

5. Schlingen, wenn sie paarweise je zwei Punkte (durch Kreuzung oder Berührung) gemein haben;

6. Winkelreihen, wenn sie in offener Reihung ihre Endpunkte gemein haben;

7. N-Ecke, wenn sie entweder keine Endpunkte haben (Keineecke) oder einen Eckpunkt, oder falls zwei und mehr, dann ihre Endpunkte in geschlossener Reihe gemein haben;

8. Fächer, wenn sie zu je drei oder je mehreren (als drei) nur einen Punkt als End- oder Kreuzungs- oder Berührungspunkt gemein haben.

In mehreren Fällen ergeben sich schon bei nur einer Schnittlinie Muster, die zugleich zweierlei und mehrerlei Felderarten enthalten, z. B. bei einer Schnittlinie, die durch Selbstkreuzung eine Schleife, eine oder mehrere Schlingen und außerdem N-Ecke erzeugt, bei einem geschlossenen Streuschnitt entsteht zugleich mit dem Keineck der geschlossene Streifen usw. Mit der Übersicht der acht elementaren Felderarten ist daher die Aufgabe der Übersicht sämtlicher Flachmuster zwar fundiert, aber noch nicht gelöst. Man muß aus den Felderarten zunächst jene Muster bilden, die relativ rein sind, d. h. eine möglichst geringe Zahl von Sorten von Feldern enthalten — gleichgültig wie groß innerhalb jeder Sorte die Anzahl der Felder sei — und kann dann durch schrittweises Kombinieren dieser Urtypen von Flachmustern zu den gemischten Fällen aufsteigen. Es ist also zuerst zu bilden: das reine Spaltmuster, wo sämtliche Schnittlinien nur freie Endpunkte im Binnenraum der Hohlfigur haben und keine Berührungspunkte mit der Grundkontur,

das reine offene Streifenmuster usw. Ich führe diese Aufgabe nicht in ihrer möglichen Vollständigkeit durch, da es hier genügt, die Möglichkeit ihrer Ausführung einzusehen. Einige Fälle sollen aber herausgehoben werden: aus der Winkelreihe entspringt das Winkelstreifen-, Winkelnetz- und Winkelfächermuster; aus den Fächern je nach der Zahl und Art der je zwei Flächen gemeinsamen Punkte die Kombination von Netz und Fächer und N-Eck. Zur Bezeichnung dieser Muster ist das Wort N-Eckmuster kaum verwendbar, weil ja auch sonst fast immer auch N-Ecke mit vorliegen. Man kann von „reinem" Netz- und Fächermuster reden, wenn die Schnittlinien ungebrochen durchgehen, von „reinem" Winkel- und Fächermuster, wenn die Schnittlinien, die miteinander je einen Fächer bilden, mit den Schnittlinien der anderen Fächer gebrochene Linienzüge ergeben. (Beispiele der Kombinationen gibt Abb. 16.)

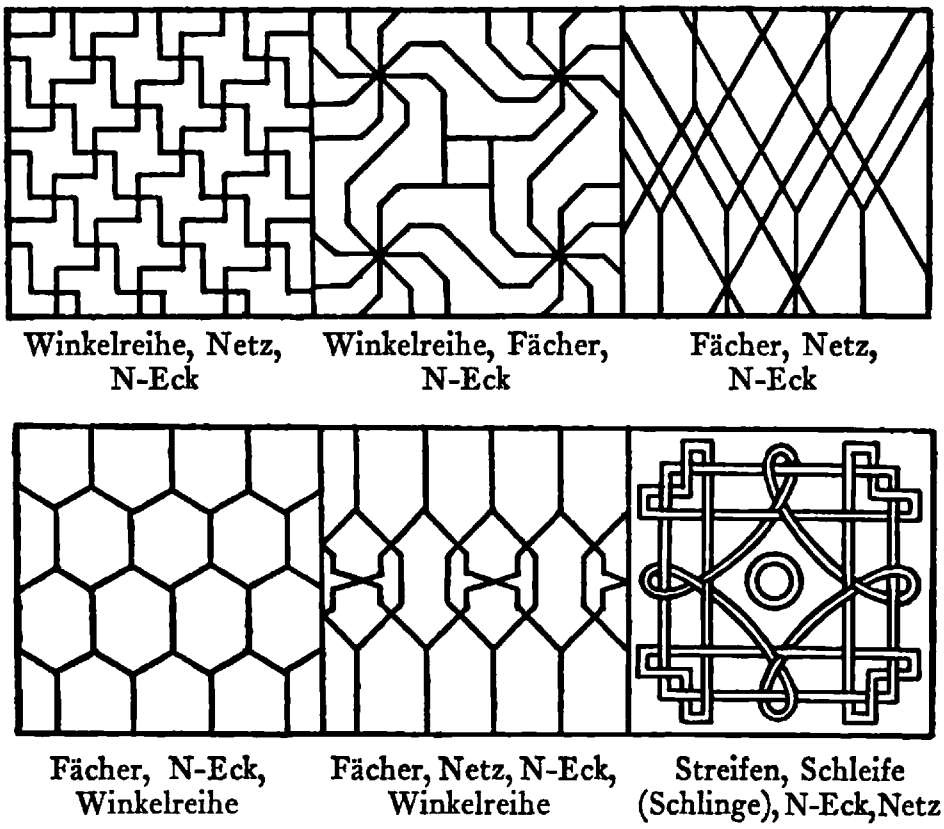


Abb. 16. Beispiele der Kombination von mehreren Felderarten zu Mustern.

Obwohl diese Methode bestimmt zur Entdeckung aller vizinalen Arten von Flachmustern führt (die ihrerseits figural und

nach den Rhythmen und Proportionen variieren) sind doch zwei Verwahrungen auszusprechen. Erstens: von einer Methode, Muster als sinnleere Formen zu ordnen, darf man nicht erwarten, daß sie auf jene Mustergattungen führt, die wir erhalten, sobald wir einen Teil der nämlichen Muster als sinnerfüllte Formen auffassen und daher auch mit Worten bezeichnen, die entweder auf eine sinnvolle Funktion oder einen abgebildeten Sinn verweisen. In Abb. 16 ist als letztes Beispiel ein Flechtmuster gegeben; gewiß kann man es sinnleer auffassen, aber sobald man es nicht als Muster von Streifen, Schleifen, N-Ecken und Netzfeldern, sondern als „Flecht"-muster ansieht, bedeutet es die Abbildung dreidimensionaler Bänder, die sich bei Kreuzung überdecken. Ebenso würde man durch sinnleere Kombination auch zu Kettenmustern, Klammermustern, Palmetten, Blattmustern usw. kommen, aber nur aus Zufall. Wollte man diese sinnerfüllten Mustergattungen vollständig finden, müßte man von einer Systematik des Sinnes ausgehen. Keinesfalls gehört diese Fragestellung an die Stelle des Systems, an der ich hier stehe. Allein ich werde auch später auf diese Frage nicht zurückkommen, da die Systematik des Sinnes, die aufzustellen sein wird, bis zu gewissem Grade die Beschreitung dieses Weges gewährleisten wird. Die zweite Verwahrung bezieht sich auf die sinnleeren Formen selbst: wir finden unter den einfachsten und dann unter den immer komplizierter werdenden Mustern zwar die Streuung, die offene und geschlossene Reihung, die geschlossene Gruppierung in größter Fülle und dies, wenn wir wollen, auch streng systematisch, doch die offene Gruppierung wird sich bei Endschnitten nur dann einstellen, wenn die Grenzkontur gewisse Voraussetzungen bietet (einspringende Winkel), oder wenn wir das Muster von der Grenzkontur durch Vermeidung von Endschnitten, Berührungs- und Randschnitten unabhängig machen, wobei wir aber in jene zweite Methode der Verbindung von zwei und mehr Hohlfiguren geraten. Besonders aus diesem letzten Grund ist diese zweite Methode

eine fruchtbare Ergänzung zur ersten. Aber umgekehrt führt die zweite Methode nicht ohne weiteres zu den Begriffen der Felderarten; dort tritt an die Stelle der Begriffe Spaltmuster, Streifenmuster, Schleifenmuster usw. als Haupteinteilung die Reihe der fünf vizinalen Musterarten (der Streuung, Reihung und Gruppierung). Aber die Felderarten sind ihrerseits nicht als Arten der Figuralität anzusprechen; denn ob ein Quadrat als Streifen, N-Eck-Hof eines geschlossenen Streifens, Masche eines Netzes, Masche eines Fächerwerks anzusehen sei, ist bei gleicher Figuralität des Quadrats jedesmal das Ergebnis der Vizinalität der Schnittlinien oder der Felder selbst.

Alle genannten Vizinitätsfälle beliebiger Figuralität variieren nach der Ordinalität. Ja erst jetzt ist es möglich, den Begriff der Ordnung von Flachfiguren und Flachmustern klar zu erfassen. Ich sagte provisorisch S. 109, daß die Regelmäßigkeit der Linienmuster von der Regelmäßigkeit der Achsensysteme abhängt. Die Urfälle der Achsensysteme sind jetzt durch die Begriffe Spaltfeld, Streifen, Schleife, Netz, Schlinge, Winkelreihe, N-Eck, Fächer bestimmt. In sie kann man Gleichheit der Abstände der Winkel, der Krümmungen (figural) einfügen, dann hat man die Möglichkeit, in jedes dieser Systeme als Leerstellen beliebige Streufiguren einzusetzen, oder die von den regelmäßigen (kosmischen) Achsensystemen abweichenden teils oder ganz chaotischen zu gewinnen. Die Ordinalität ist daher von der Vizinität abhängig. Die kosmischen Achsensysteme sind Muster, die schon selbst als Fälle, und zwar Urformen zu gelten haben, sie können aber auch als bloße Hilfskonstruktion dienen.

Alle Vizinitätsarten beliebiger Figuralität, Ordinalität variieren auch dividual.

Man orientiert sich am besten an der Verbindung der Hohlfigur mit einem Endschnitt. Für die Vizinität war darauf zu achten, ob die Punkte, die der Endschnitt mit der Grenzlinie gemein hat, End- oder Zwischenpunkte im Endschnitt selbst sind. Für die Dividualität handelt es sich darum, ob sie

End- oder Zwischenpunkte in der Grenzlinie sind, außerdem ob sie, falls sie Endpunkte sind, einspringende oder ausspringende Ecken des Vielecks bilden. Bei einem einzigen Endschnitt, der selbst zwei Endpunkte hat, können diese entweder beide gleichartig münden oder beide verschiedenartig. Es gibt hier sechs und nur sechs Möglichkeiten, von denen die eine Addition, drei Division und zwei Vermischung bedeuten (Abb. 17).

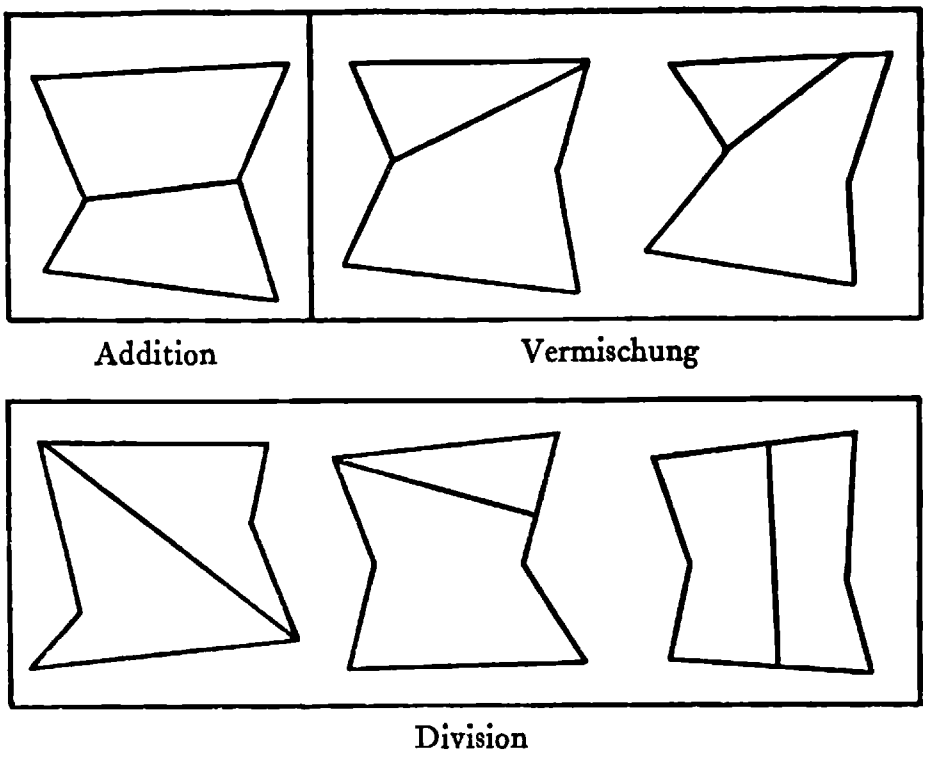


Abb. 17. Die sechs Fälle der Dividualität der Hohlfigur mit einer Schnittlinie.

Flachaddition oder abgekürzt (allgemein) Addition ist gegeben, wenn der innere Endschnitt zwei einspringende Ecken der Grenzlinie der Hohlfigur verbindet.

Flachdivision oder abgekürzt (allgemein) Division ist gegeben, wenn er entweder zwei Zwischenpunkte oder einen Zwischenpunkt mit einem ausspringenden Eckpunkt oder zwei ausspringende Eckpunkte der Grenzlinie der Hohlfigur verbindet.

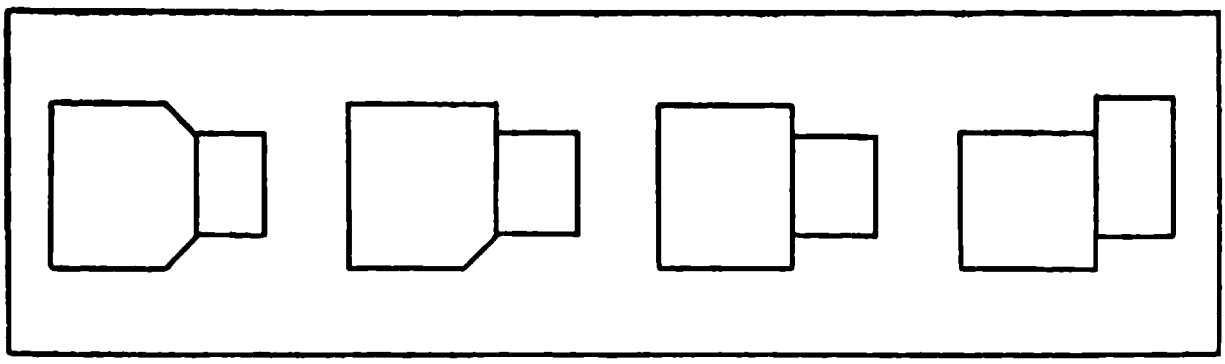
Flachvermischung oder abgekürzt (allgemein) Vermischung ist gegeben, wenn er eine einspringende Ecke mit einem Zwischenpunkt oder mit einer ausspringenden Ecke der Grenzlinie der Hohlfigur verbindet.

Die Vermischung ist „im Bereich" der einspringenden Ecke additiv, „im Bereich" der ausspringenden oder des Zwischenpunktes divisiv. Wieweit der „Bereich" zu zählen sei, ist eine psychologische Frage. Hier kommt es nicht auf die Behandlung der Übergangs- und Mischfälle an, sondern auf die Klärung der Kernfälle, also auf die eindeutige Bestimmung der Begriffe Addition und Division.

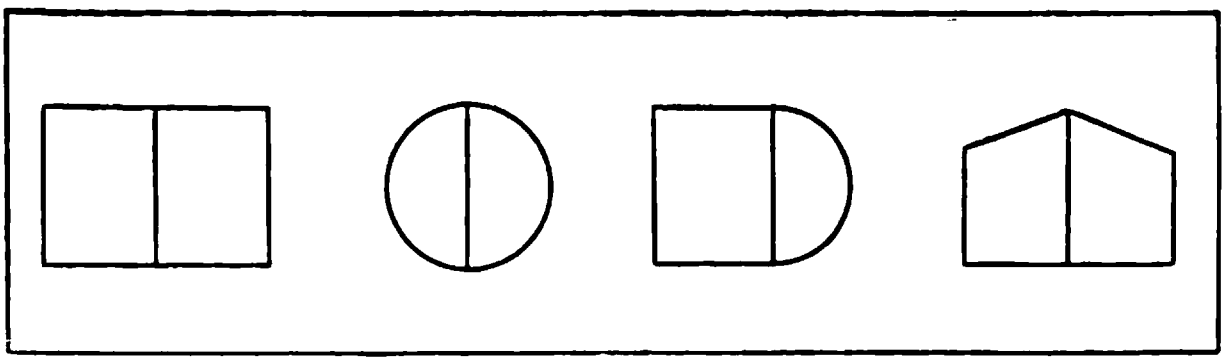
Es ist das untrügliche allgemeingültige Merkmal der Addition zweidimensionaler Flächenstücke, daß zwei einspringende Ecken in der Grenzlinie vorhanden sind und ein Endschnitt beide verbindet. Eine oder mehrere einspringende Ecken allein machen die Hohlfigur zur konvexen Figur, ein innerer Endschnitt allein kann auch Division sein, aber beide Bedingungen zusammen ergeben nur Addition. Die Termini Addition und Division erfassen die Wechselbeziehung der Schnittlinie und Grenzlinie, d. h. das schlechthin Ganze des Musters. Das Wesentliche der Addition ist, daß die durch die einspringende Ecke gegebene Einschnürung der Grenzlinie (oder der ganzen Hohlfigur) von der Schnittlinie aufgenommen, in das Innere hineingetragen und (bei reiner Addition) zu einer zweiten Einschnürungsstelle geleitet wird. Das Wesentliche der Division ist, daß die Grenzlinie an der Schnittlinie vorübergeht, die Schnittlinie zerschneidet (teilt) zwar das Ganze, aber das Ganze bleibt ganz. Es ist begreiflich, daß diejenigen, die diesen Unterschied erfassen, zunächst geneigt sind, die Division deshalb, weil sie „Ganzheit" bleibt, Totalität zu nennen. Aber auch der Bestand der Hohlfigur nach dem Grundsatz der Addition beläßt die ursprüngliche Ganzheit der Hohlfigur. Der Unterschied bezieht sich daher wesentlich auf die durch die Schnittlinie sich ergebenden Stücke. Bei der Addition sind sie selbständige Ganze im Oberganzen, sie sind Totalitäten. Bei der Division sind sie unselbständige Teile des Oberganzen, sie sind „partes", Partialitäten. Meine Terminologie bezieht sich also auf die Rolle, welche die Stücke des Musters im ganzen

Muster spielen, denn nur durch die Bedeutung der Stücke für das Ganze läßt sich das beidemal Ganze kennzeichnen. Als Ganzes schlechthin, ohne Rücksicht auf seine Stücke, ist jedes Ganze eine Einheit. Diese Einheit besteht im Falle eines Endschnittes aus zwei Stücken, und diese sind das eine Mal wieder Einheiten, das andere Mal Bruchteile.

Der innere Endschnitt teilt jedesmal den einspringenden Winkel (der größer als 180° sein muß) in zwei Winkel. Ist der eine von beiden 180°, dann bildet die Schnittlinie die knicklose Fortsetzung eines Stückes der Grenzlinie in den Grund hinein. Dies kann entweder nur an einem der beiden Endpunkte der Schnittlinie eintreten oder an beiden (Abb. 18). Im letzten



Grade der Addition



Arten der Division

Abb. 18. Grade der Addition und Arten der Division.

Fall ist die Einschnürung völlig knicklos, die Wirkung der Addition am stärksten[1]. Dabei ist es gleich, ob die 180°-Winkel

[1] Sooft die Schnittlinie die Grenzlinie knicklos fortsetzt, ist die genetische Auffassung nahegelegt, das Muster sei nicht durch eine Schnittlinie innerhalb einer Grenzlinie entstanden, sondern durch Verbindung zweier, ursprünglich getrennt gewesener Figuren. Diese Vorstellung legt dann ihrerseits wieder die Deutung nahe, die Punkte a und b,

beide auf derselben Seite der Schnittlinie auftreten, oder einer rechts, einer links von ihr. Knicklose Fortsetzung bedeutet figural, daß die Schnittlinie als Gerade die Fortsetzung eines geraden Stückes der Grenzlinie ist, oder die tangentiale Verlängerung einer Kurve, oder daß die Schnittlinie als Kurve die gesetzliche Fortsetzung eines gekrümmten Stückes der Grenzlinie ist oder die Fortsetzung durch Kurvenstoß. Addition hat demnach verschiedene Grade, je nachdem der Winkel von 180° überhaupt nicht an der Schnittlinienverbindung mit der Grenzlinie auftritt, oder einseitig oder beiderseitig. Diese Grade gelten auch für den „Bereich" der Addition im Falle der Vermischung. Dagegen unterscheide ich bei der Division keine graduellen Unterschiede, obwohl auch hier solche vorliegen. Bei Zwischenpunkten entsteht der 180°-Winkel — aber jetzt in der Grenzlinie selbst (und zwar bei geraden Grenzlinienstücken auf diesen selbst, bei Kurven auf der Tangente des Zwischenpunktes) — und bei ausspringenden Ecken der Winkel unter 180°.

Der Unterschied von Addition und Division spielt in der Geometrie (meines Wissens) keine Rolle. Trotzdem meine ich beide Begriffe in der Gestalttheorie des Raumes geometrisch. Addition soll nicht besagen, daß arithmetisch aus zwei Größen die Summe errechnet wird, und Division nicht, daß eine Größe soundso oft in einer anderen enthalten ist. Vielmehr besagt Addition, daß zu einem selbständigen Stück a ein zweites, in seiner Größe davon völlig unabhängiges — d. h. beliebig großes und beliebig gestaltetes — Stück hinzukommt, und Division, daß durch Abschneiden des beliebigen Teiles a ein dann nicht mehr beliebiges, sondern durch das Ganze vorweg bedingtes, von ihm abhängiges Stück mit entsteht — ohne daß etwa tat-

die in der ersten Auffassung als Endpunkte der Schnittlinie einspringende Punkte der Grenzlinie sind, seien — in der zweiten Auffassung — Zwischenpunkte auf der Grenzlinie an der Additionsstelle. Diese Zweideutigkeit fällt aber fort, sobald man sich entschließt und gewöhnt, jede genetische Auffassung bei der Beurteilung der Dividualität auszuschließen.

sächlich etwas „subtrahiert“ würde. Beide Male ist das Ganze die Summe der Teile und beide Male läßt sich jeder Teil arithmetisch als Quotient des Ganzen ausrechnen, aber das Gemeinte ist etwas anderes. Bei Addition sind die Stücke a und b das primär Festgelegte, aus ihnen ergibt sich das Ganze, so daß $a + b = G$ wird; das andere Mal ist das Ganze das primär Festgelegte und durch weitere Festlegung eines Teiles a ist der andere Teil b als $G - a$ mitbestimmt, so daß $G = a + (G - a)$ wird. Bei der Addition kann man zur Verdeutlichung sagen, das ganze G entsteht als Folge von a und b, bei Division, der eine Teil entsteht als Folge des anderen Teiles und des Ganzen. Dennoch wäre es falsch, die Sachlage genetisch aufzufassen. „Primär“ heißt hier trotz dieser zur Verdeutlichung zulässigen Ausdrucksweise nicht genetisch primär, sondern logisch primär, und zwar genauer: gestaltlich primär, was in den beiden Buchstabenformeln $a + b = G$ und $G = a + (G - a)$ als reine Deskription enthalten ist. Der Unterschied entspricht zwar der Einteilung der Urteile in synthetische und analytische, ist aber nicht mit ihnen identisch, da es sich in meinem Fall um eine Nutzanwendung der rein logischen Scheidung der Urteile auf die Raumgestalten handelt. Selbstverständlich kann man auch im ersten Fall jeden Summanden als Quotienten des Ganzen ausdrücken, aber dieser Summand ist nicht beliebig aus dem Ganzen zu gewinnen, er ist durch das Vorhandensein einer oder mehrerer einspringender Ecken voraus bestimmt. Sie sind es, welche die Konkavität (von innen gesehen) stören, in das Innere der Hohlfigur eingreifen, sie an bestimmten Stellen zerlegen. Die ausspringenden Ecken dagegen greifen nicht ins Innere ein, stören nicht die Konkavität. Hohlfiguren ohne einspringende Ecken geben keinen Ansatz von Selbstzerlegung. Es ist kein Zweifel, daß man diesen Gegensatz als psychologisch bedingt verstehen kann, allein er ist nicht ausschließlich von uns her bedingt; er ist ebenso von der objektiven Form her bedingt und von der Psyche her eigentlich

nur verstehbar. Bei additiver Selbstzerlegung sind die „Teile" des Ganzen Glieder, bei divisiver Zerschneidung sind sie Fragmente. Dieser Unterschied ist logisch. Glieder sind logisch etwas anderes als Fragmente. Sie setzen ein Ganzes besonderer Art voraus, man sagt ein strukturiertes, d. h. eben ein gegliedertes, während das Fragment nur ein Ganzes schlechthin voraussetzt, man mag durchschneiden wo man will. Dieser logische Gegensatz, der vielleicht neuerdings in der Logik schon aufgetaucht sein mag, hat in der Raumform (Raumgestalt) die hier beschriebene Sinnhaftigkeit. An sich sind Addition und Division logische Formen, aber diese Formen bekommen, je nachdem mit welchem Sinn (hier S^0, und zwar Raum) sie sich verbinden, verschiedene Sinnhaftigkeit.

Die Definitionen für Addition, Division und Vermischung gelten für die Verbindung von einspringenden und ausspringenden Ecken, gleichgültig, ob diese durch Gerade, Konkave, Konvexe oder gewellte Umrißbestandstücke erzeugt werden. Um vor jeder Überraschung gesichert zu sein, muß man sämtliche Kombinationen durchgehen, was mit Hilfe des allgemeinen Zwanzigecks möglich ist (Abb. 19). Ich stelle die 20 typischen Möglichkeiten getrennt nebeneinander in einzelnen Figuren dar. Es wechseln entsprechend der Anordnung des Zwanzigecks

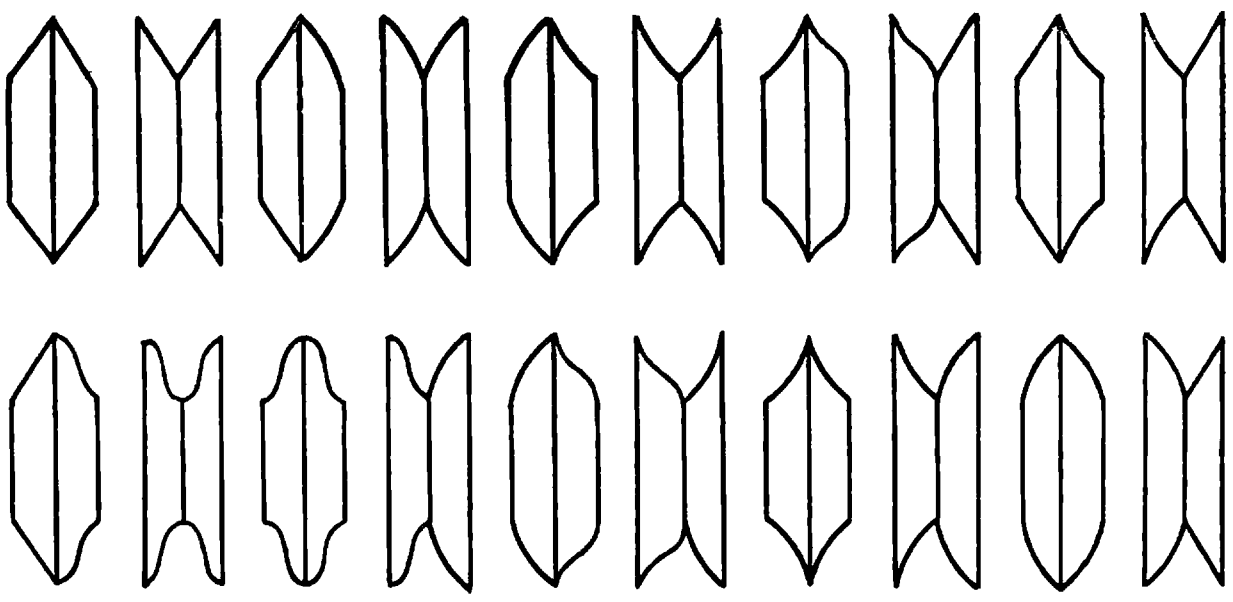
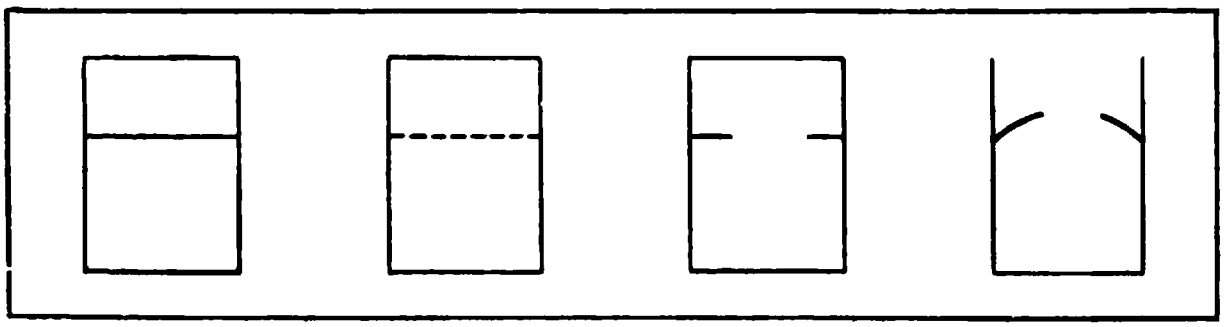


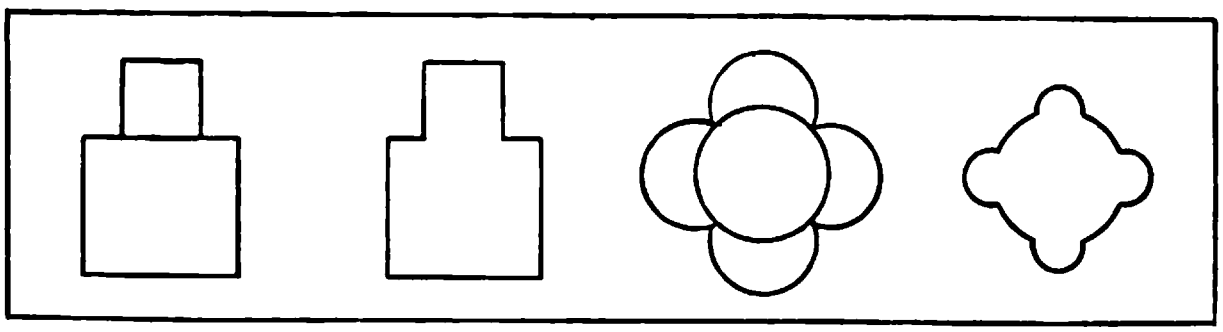
Abb. 19. Die zwanzig figural verschiedenen Fälle von Addition und Division bei nur einem Endschnitt.

immer ein Fall mit einspringendem und einer mit ausspringendem Winkel. Auf die weiteren Kombinationen, die von diesen 20 Fällen her leicht zu finden sind, braucht man nicht einzugehen, sie können nur die Wiederholung in neuer Verbindung bringen.

Die Definitionen für Addition und Division bleiben ebenso gültig, wenn die Schnittlinie eine einmal oder mehrmals unterbrochene Linie ist. Die gestrichelte Linie wird immer durch Schließung der Lücken zu einer einzigen Linie ergänzt. Dies gilt auch dann, wenn die gestrichelte Linie nur aus zwei Ansätzen an der Grundumrißlinie besteht, also bei zwei Randschnitten, die sich zu einem einzigen Endschnitt ergänzen (Abb. 20). Daher gelten die Definitionen ebenso auch



Division

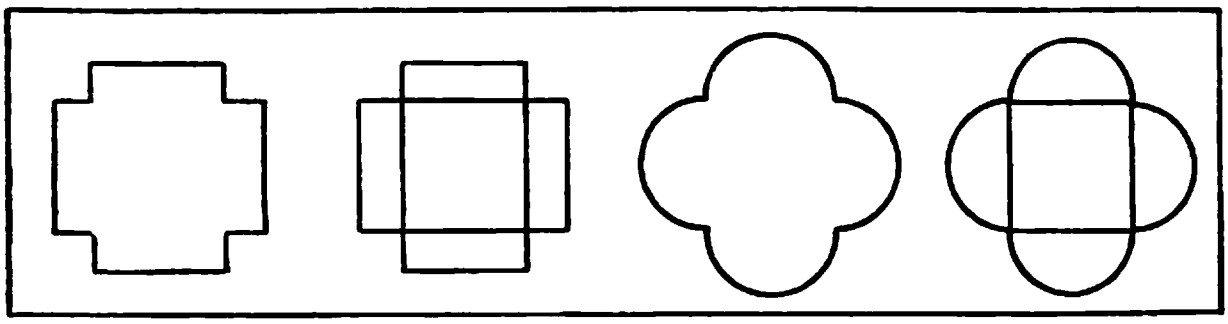


Additive Muster (Nicht Figuren!)

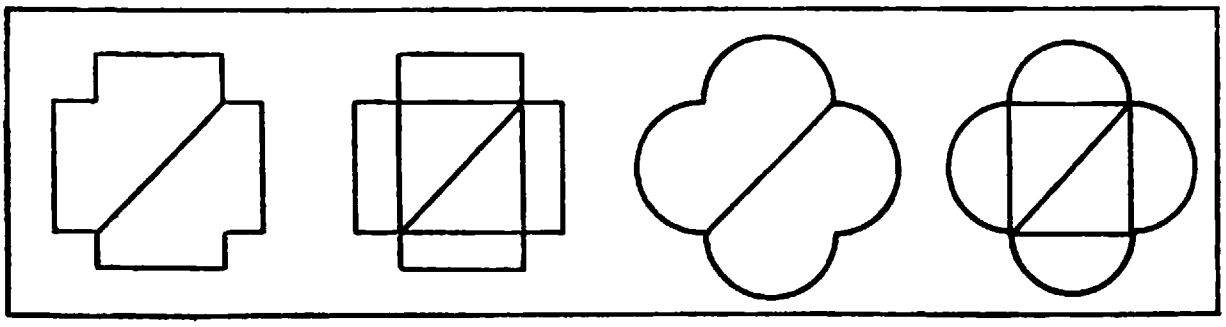
Abb. 20. Dividualität bei durchbrochener Schnittlinie.

dann, wenn Stücke der Grundumrißlinie so einander gegenüberliegen, daß sie sich zu einer einzigen Linie, nämlich der scheinbar gar nicht vorhandenen Schnittlinie ergänzen. In diesen geschlossenen oder offenen Vieleckzügen liegen scheinbar Figuren vor, tatsächlich aber Muster.

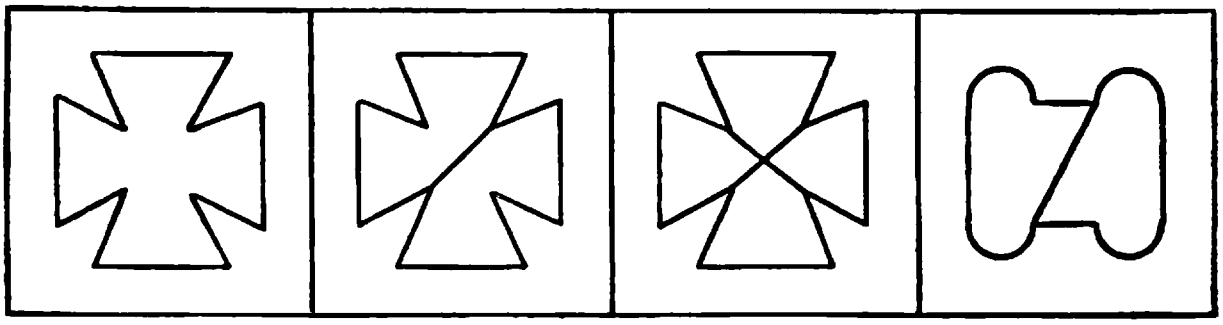
Daraus ergibt sich die Auflösung vieler Fälle, die auf den ersten Blick der Definition der Addition zu widersprechen scheinen. In Abb. 21 sind solche Scheinfiguren, die tatsächlich Muster sind, und Muster mit einer Schnittlinie, die scheinbar einspringende Ecken verbindet, zusammengestellt; die Ecken sind scheinbar einspringend, solange man die Tatsache der „durchbrochenen Schnittlinien", die bereits vorhanden sind,



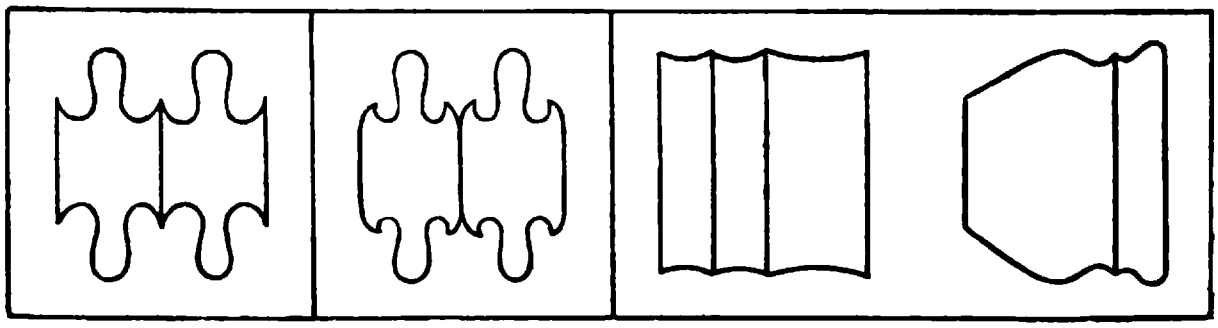
Scheinfigur, als additives Muster zu verstehen



Scheinaddition, tatsächlich Vermischung



Echte Figur | Addition | Vermischung | Division



Division | Addition | Division

Abb. 21. Scheinfigur und Scheinaddition.

übersieht. Diese Beispiele gehören daher systematisch bereits unter die folgende Stufe von zwei und mehr Schnittlinien.

Einen besonderen Typus bilden die Reihen von je zwei gegenüberliegenden (von innen gesehen) konvexen Kurven im Grundumriß (Abb. 21). Die Konvexitäten sind dann Einschnürungen, die (psychologisch) zu einer Trennung der Figur in zwei Felder verleiten. Wenn dann die gegenüberliegenden ausspringenden Spitzen durch eine Schnittlinie verbunden werden, scheint die additive Genesis des Musters so gestärkt, daß man darin einen Einwand gegen die Definition der Division finden kann. Ohne mich der Tatsache zu verschließen, daß die beiden Felder „selbständig" scheinen, halte ich an der allgemeinen Definition fest, weil die Schnittlinie es nicht selbst ist, die zu diesem Eindruck führt, sondern die neben ihr liegenden Einschnürungen der konvexen Grundkontur. Bei diesen Figuren und Mustern ist es psychisch auch nicht gleichgültig, ob man sie liegend oder stehend denkt. Ich kann diese Fälle den Psychologen überlassen, die hoffentlich nicht durch Majoritäten von Versuchspersonen die Frage werden lösen wollen.

Die Definitionen für Addition, Division und Vermischung gelten dem Sinne nach für jede Art Schnittlinie. Ein Streuschnitt hat keine Punkte mit der Grenzlinie gemein, diese geht am Streuschnitt vorbei, jeder Streuschnitt bedeutet daher Division. Ein Randschnitt hat einen Punkt mit der Grenzlinie gemein, der andere aber liegt frei im Innern der Hohlfigur, somit erzeugt der Randschnitt am inneren Ende stets Division; er kann aber am anderen Ende Addition erzeugen, also ergibt ein echter Randschnitt entweder Vermischung oder reine Division, nie reine Addition[1]. Ein Berührungsschnitt, der nur einen Punkt mit der Grenzlinie gemein hat, verhält sich ebenso wie der Randschnitt; für solche mit mehreren Berührungspunkten

[1] Ein Randschnitt, der in der soeben besprochenen Weise den Ansatz einer unterbrochenen Schnittlinie darstellt, ist tatsächlich ein Endschnitt, also ein nur scheinbarer Randschnitt, daher der Zusatz: „echter" Randschnitt.

entsteht eine reiche Kasuistik, die hier nicht ausgeführt zu werden braucht[1]. Bei geschlossenen Schnittlinien (Kreis usw.), die selbst nur Zwischenpunkte haben, ist das dividuale Muster ebenfalls davon abhängig, ob diese in einspringende, in ausspringende Eckpunkte oder in Zwischenpunkte der Grenzlinie fallen. Eine einzige Schnittlinie, die mehrmals berührt, kann daher nebeneinander Addition, Division und Vermischung erzeugen (das Muster ist dann nicht „Vermischung", sondern als Ganzes „dividual gemischt").

Die äußeren Schnittlinien, d. h. die äußeren Streuschnitte, beeinflussen ausschließlich die Grundfigur, nämlich die um die Hohlfigur sich ausdehnende unter Umständen unendliche Fläche; oder sie beeinflussen als Randschnitte die Hohlfigur mit, und zwar je nach der Art des Grenzlinienpunktes, von dem sie ausgehen (Abb. 22). Da der eine Punkt des Randschnittes hier im äußeren

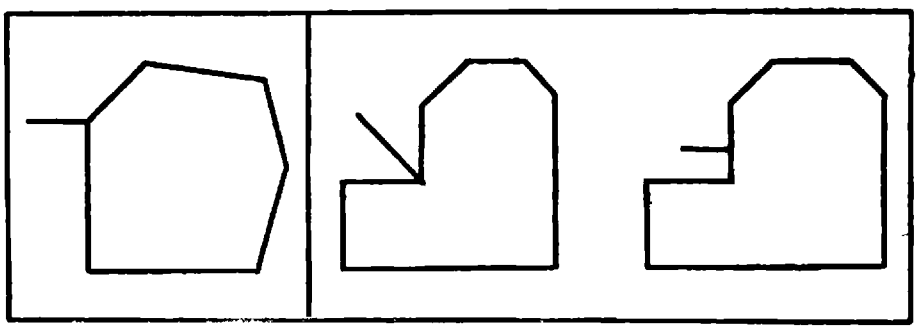


Abb. 22. Die beiden Dividualitätsarten des äußeren Randschnittes.

Raum der Hohlfigur liegt, entsteht dort immer Division. Diese ist rein, wenn der andere Punkt ein Zwischenpunkt ist oder ein einspringender; denn von außen gesehen kehrt sich die Funktion von aus- und einspringendem Punkt um. Daraus folgt das übrige für den Fall der Vermischung. — Ein äußerer Endschnitt verbindet zwei Konturpunkte, ohne den Binnenraum zu durchlaufen. Dies Muster schlägt in eine neue Hohlfigur

[1] Man hat hier die Schnittlinie von Berührungspunkt zu Berührungspunkt in Abschnitte zu zerlegen, „konturierte Abschnitte" (nämlich von der Außenkontur begrenzte, was schon den Fall mehrerer Schnittlinien vorsieht) und jeden Abschnitt für sich zu beurteilen.

um, bei der die äußere Schnittlinie die Rolle der Kontur übernimmt und die zuerst angenommene Kontur zur Schnittlinie oder (wenn sie aus mehreren Stücken an dieser Stelle besteht) zum Schnittlinienmuster wird; woraus sich die Folgerungen ergeben. — Ein äußerer Berührungsschnitt hat wieder eine reiche Kasuistik, die aufzuzählen ich unterlasse. — Ein Kreuzschnitt aber hat die besondere Stellung, daß er die Hohlfigur zugleich mit dem Binnen- und Außenraum verbindet. Wenn der Kreuzungspunkt in eine einspringende Ecke fällt, so erzeugt die Schnittlinie innen Addition, außen Division. Die übrigen Fälle ergeben sich von selbst. Die Hauptsache ist, daß hier reine Addition für das Ganze ausgeschlossen ist; der Kreuzschnitt macht aus Hohlfigur und Freiraum eine höhere divisive Einheit.

In allen Fällen, in denen die Schnittlinie — sei es äußere oder innere — einen oder zwei freie Endpunkte hat (d. h. solche, die nicht in die Grenzlinie fallen), kann man von Spaltung reden. Aber Spaltung ist keine eigene Kategorie der dividualen Mustergattung.

Die drei gefundenen Arten der dividualen Mustergattung: Addition, Division und Vermischung kehren wieder, wenn man eine zweite Schnittlinie einführt. Wenn beide Schnittlinien keinen Punkt gemein haben, entstehen Streifen, wenn sie einen gemein haben, Fächer, wenn zwei, Schlingen. Diese je drei Felder sind je nach den drei Anfallpunkten der Schnittlinien in die Grenzlinie dividual zu bestimmen (Abb. 23). Gewiß kann man den Fächer und die Schlinge schon als Durchdringung ansehen, es entstehen drei Flächenstücke a, b, c, und man

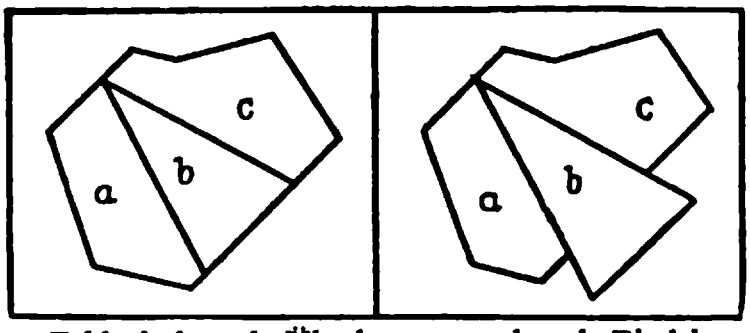


Abb. 23. Der Felderfächer als Überlagerung oder als Eindringung deutbar. Divisives und additives Beispiel.

kann a b und b c je als Einheit betrachten, dann wird b die Übereinanderlagerung beider. Aber man muß von Durchdringung erst sprechen, wenn eine Schnittlinie oder beide knicklos sich in die Grenzlinie fortsetzen; es entsteht Eindringung (Abb. 23).

Bei drei, deutlicher bei vier Schnittlinien, die sich knicklos in die Grenzlinie fortsetzen, entsteht Durchsteckung (Abb. 24).

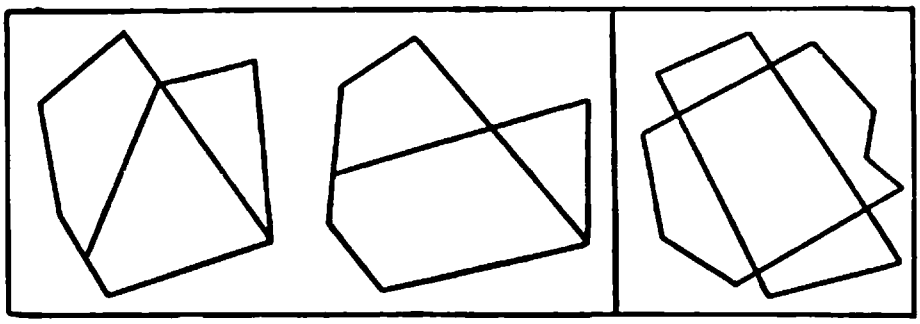


Abb. 24. Durchdringung bei zwei und mehr Schnittlinien.

Eindringung und Durchsteckung sind Sonderfälle von Durchdringung. Der Begriff Durchdringung setzt aber zwei Hohlfiguren voraus, ich komme bei der Verbindung von Hohlfiguren darauf zurück.

Bei mehr als zwei Schnittlinien entsteht grundsätzlich keine neue dividuale Musterart mehr (da Durchsteckung unter den Begriff Durchdringung fällt). Man kann bei Mustern von mehr als zwei Schnittlinien das Gesamtmuster sich zur Beurteilung stets so zerlegen, daß je zwei Nachbarfelder in ihrer dividualen Beziehung untersucht werden. Dies gilt auch bei den vizinal komplizierteren Mustern von Schnittlinien, die selbst untereinander gereiht sind, also alle Arten Schnittlinienmuster bilden. Dieser Satz bezieht sich vor allem auf jene Muster, die zwei und mehr aneinander gereihte Binnenfelder haben (Abb. 25). Die vereinzelten Randfelder (d. h. solche, die kein Nachbarrandfeld, abgesehen vom Rest der Hohlfigur, haben) sind in ihrer Dividualität von den einspringenden, aussprin-

genden und zwischenliegenden Punkten der Grenzkontur bestimmbar. Bei zwei benachbarten Randfeldern sowie bei zwei Binnenfeldern hat die Beurteilung dadurch zu erfolgen, daß man ihre gemeinsame Kontur wie eine Grenzkontur ansieht. Binnenfelder der reinen Netzwerke sind daher immer untereinander divisiv[1], dagegen sind Binnenfelder der reinen Winkelfächerwerke additiv. Daraus folgt weiter, daß Netzfächerwerke gemischt sind, Winkelfächernetze Durchdringungen enthalten können. Diese Dividualitätsbeziehungen können daher innerhalb des gleichen Musters von den Binnenfeldern a und b zum nächsten Paar b und c wechseln. Für die Beurteilung des Dividualitätsstiles ist daher die Hauptfrage, ob das Muster rein additiv oder rein divisiv ist (und dies unter Berücksichtigung aller Rand- und Binnenfelder), oder ob es gemischt ist und dabei auch Durchdringungen enthalte. Aber auch hier ist die weitere Durchführung der Überlegung einer besonderen Untersuchung zu überlassen. Für das System genügt die Angabe der Methode, alle Möglichkeiten dadurch zu überschauen, daß die ersten Schritte des Weges geklärt sind. Reine Netze

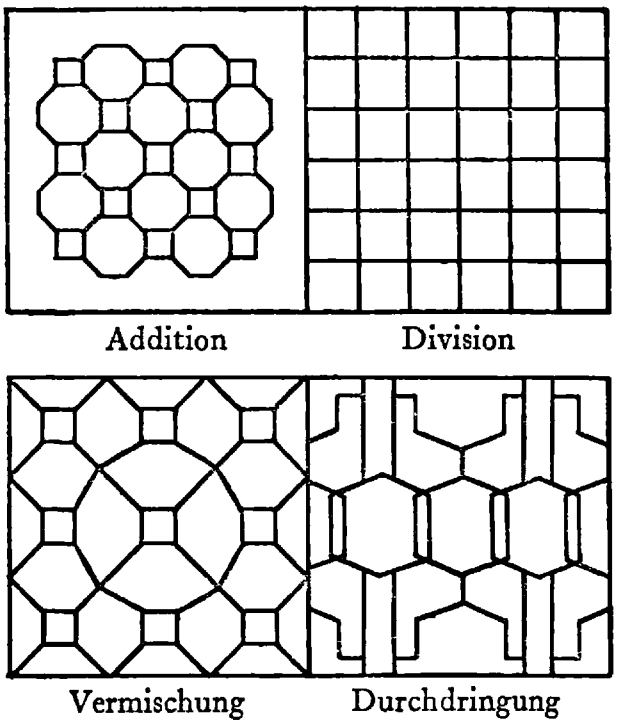
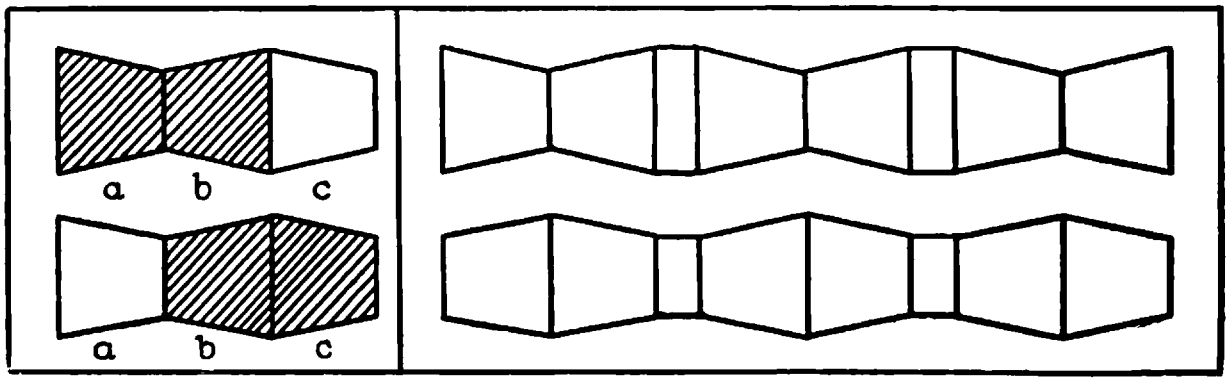


Abb. 25. Die Arten der Dividualität bei Binnenfeldern.

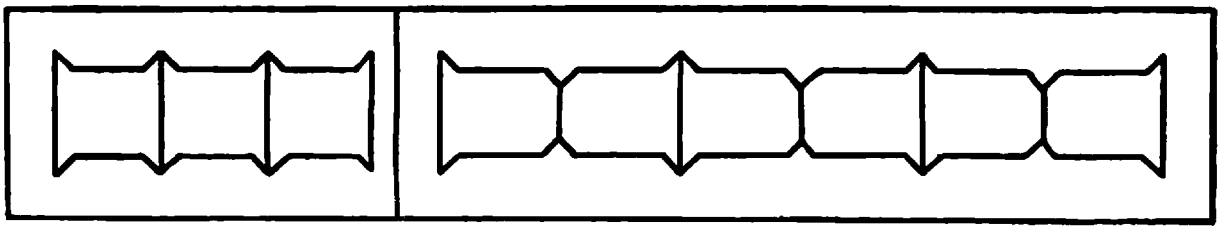
[1] Man kann aber Netze auch als Durchdringung von Streifen auffassen.

und reine Flechtmuster sind immer divisiv (Abb. 25); die Flechtmuster, weil sie sozusagen verkappte Durchsteckungen sind. Aber man kann in der wirklichen Flechttechnik selbstverständlich auch additive Muster herstellen, nur muß man dann die Flächenstücke aus „technischen Unterganzen", d. h. aus mehreren Flechtbändern zusammensetzen. Reine Verklammerungen sind additiv. Reine Ketten sind in der Planimetrie Verflechtung je zweier Nachbarglieder, also Reihen; sie sind divisiv. Mäander können additiv gebildet werden usw.

Zur Sicherung der Begriffe Addition und Division bei zwei und mehr Schnittlinien ist es nötig, auch hier mit Hilfe des allgemeinen Zwanzigecks sich alle Verbindungen der Schnittlinie mit den typischen Möglichkeiten der Geraden, Konkaven, Konvexen und gewellten Umrißbestandstücke klar zu machen. Man darf dabei sich nicht zu der Verwechslung von Addition und „Zusammensetzung" verleiten lassen. Der Unterschied wird bei Streifen anschaulich, die abwechselnd durch divisive und additive Schnittlinien gegeben sind (Abb. 26). In dem aus den Teilen a, b und c bestehenden Muster kann man entweder die Zusammensetzung des Musters dadurch vornehmen, daß man erst das Ganze im äußeren Umriß gegeben denkt und danach die zwei Schnittlinien zieht; oder man kann zuerst die aus a und b bestehende Figur denken und c anfügen, oder zuerst b und c annehmen und dann a anfügen. Das Ergebnis ist immer dasselbe. Die Vieldeutigkeit, die in diesen Möglichkeiten steckt, ist eine psychologische (psychische). Deskriptiv ist Addition und Division von allen solchen Mehrdeutigkeiten unabhängig. Denn die Mehrdeutigkeit bezieht sich ausschließlich auf die Zusammensetzung oder noch genauer das Zusammensetzen eines bereits als zusammengesetzt Gegebenen. Man dürfte den Unterschied von Zusammensetzung und Dividualität erfassen, wenn zwischen die Felderpaare einer derartig gebildeten Figurenreihe je ein Feld zwischengeschoben wird, wie das die beiden Beispiele in Abb. 26 zeigen.



Die Schraffierung links dient nur zur Verdeutlichung der Zusammensetzungsmöglichkeiten bei gleichbleibender Dividualitätsart. Im Muster rechts sind Rechtecke — oben an der Divisionsstelle, unten an der Additionsstelle — eingeschoben.



Divisive Zusammensetzung. Abwechselnd additive und divisive Zusammensetzung.

Abb. 26. Unterschied von Zusammensetzen im psychologischen Sinn und Addieren oder Dividieren im logischen (gestaltlichen) Sinn.

Die Verleitung zur Verwechslung von Zusammengesetztheit im psychologischen Sinne und Dividualität wird besonders groß, so oft die divisiven Teile oder die additiven Stücke einander gleich oder paarweise symmetrisch sind. Allerdings ist psychisch das Nächstliegende in einer Reihe wie Abb. 25, nicht zuerst den ganzen Außenumriß zu erfassen und danach erst die Schnittlinien, sondern einfach sofort eine Reihe gleicher Felder, die aneinander angesetzt sind. Aber die dividuale Art dieser Zusammensetzung bleibt dann additiv oder divisiv, je nachdem die Winkel einspringen oder ausspringen. Noch deutlicher wird das im letzten Beispiel in Abb. 26, wo die Addition und Division wechselt wie im ersten Beispiel der Sechsecke.

Das Muster der Hohlfigur mit einer oder mehreren Schnittlinien variiert schließlich nach der Harmonialität. Die Harmonie ergibt sich entweder aus der Harmonie der Figuren innerhalb des Musters (also der Größenproportionen) oder aus dem Ausgleich der im Muster enthaltenen verschiedenen Stile.

Die erstere Art von Harmonie läßt sich von der Ordinalität her entwickeln; da reine Regelmäßigkeit und reine Unregelmäßigkeit die Harmonie ausschließen, kann man von den kosmischen Fällen ausgehen und durch Ersatz der gleichen Abstände durch harmonisch ungleiche zu Harmonie gelangen. In den einfachsten Fällen heißt das: Ersatz der quadratischen Verhältnisse durch solche des goldenen Schnitts. Aber die verwickelten Fälle, besonders bei Einführung von Kurven, führen zu völlig irrationalen Aufgaben, die Harmonie zu bestimmen. Trotzdem bleibt bestehen, daß die hier gemeinte Harmonie nicht von dem Gefühlsurteil des einzelnen abhängt, sondern sachlich bedingt ist. Denn es kommt nicht darauf an, ob der einzelne das Muster für befriedigend, für ausgewogen, für schön erklärt, sondern, daß die reine Regelmäßigkeit, d. h. Gleichheit aller Abstände, Winkel und Krümmungsgrade den einen Grenzfall hergibt und ihm ein beliebig weit zu treibender Grad von Ungleichheiten der Abstände, Winkel und Krümmungen gegenüber steht, zwischen denen eine Ausgleichsstelle objektiv liegen muß, wenn es auch meist unmöglich sein mag, sie rational festzulegen.

Die andere Art der Harmonie ergibt sich ähnlich aus der Spannung zwischen Reinheit der vier Stile der Figuralität, Vizinalität, Ordinalität und Dividualität und der Gemischtheit dieser je selben Stile. Alle reinen Fälle, d. h. alle Einzigkeits- oder Normfälle dieser Stile sind nicht harmonisch ihren Stilen nach. Ein harmonisches Muster muß einen gewissen Grad von Figuralitätsverschiedenheit haben, also hier nicht aus lauter Geraden, lauter Konkaven oder lauter Wellenlinien bestehen. Ein Muster einer Hohlfigur kann auch aus lauter konvexen Grenzlinienstücken bestehen, aber wenn die Schnittlinien ebenfalls Kurven sind, fällt für sie meist die Eindeutigkeit, daß sie als konvex zu bezeichnen seien, fort. Ein harmonisches Muster muß mehrere Vizinitätsarten vereinen und mehrere Dividualitätsarten. Die Vereinigung von Kosmos und einem Grad von Unregelmäßigkeit ist schon in der ersten Art Harmonie (der

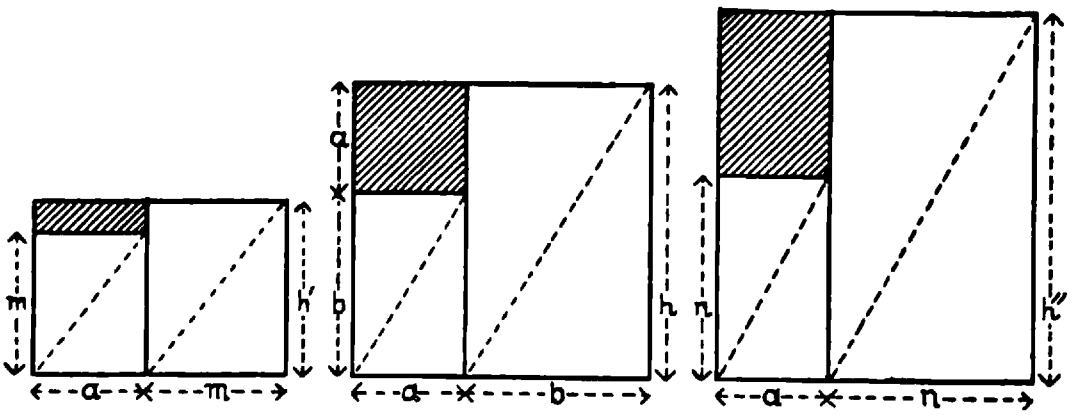
Größen innerhalb der Figur) gegeben. Auch bei der Spannung der verschiedenen Stile ist der Fall des harmonischen Ausgleichs nicht rational feststellbar und trotzdem nicht von der Zustimmung irgendwelcher Personen oder gar Majoritäten abhängig. Denn auch hier ist logisch einsichtig, daß zwischen der absoluten Reinheit der Stile und ihren Gegenpolen eine solche Ausgleichsstelle objektiv vorhanden sein muß. Bei der Wichtigkeit des goldenen Schnitts gehe ich auf ihn etwas näher ein. Ich glaube, daß man seine (in jenem S. 43 ausgesprochenen Sinn) objektive Gültigkeit durch folgende Überlegung klar machen kann:

Zwei verschieden große Rechtecke (Abb. 27) können an Gestalt gleich sein, nämlich dann, wenn ihre Proportionen gleich sind. Die Gestaltgleichheit ist für sich allein ein Fall der Regelmäßigkeit (noch nicht ein Fall der Harmonie). Man kann zu einem beliebigen Rechteck, z. B. von der Proportion von 1 : 1·25 unendlich viele ähnlich Rechtecke konstruieren. Bei Parallelität der Rechteckachsen findet man zeichnerisch alle zugehörigen ähnlichen Rechtecke durch das Parallelziehen der Diagonale. Die Ähnlichkeit der Rechtecke — allgemein der Figuren — spielt in der Kunst bekanntlich eine Rolle. August Thiersch hat sie in vielen Beispielen nachgewiesen[1]. Wenn man für eine Türöffnung einer Fassade eine beliebige Proportion wählt und für die Fensteröffnungen abermals eine beliebige, entstehen verschiedene Proportionen oder unähnliche Figuren. Die eine Proportion ist a : b, die andere p : q; beide Proportionen sind nicht gleich, also $a : b \neq p : q$. Will man aber Gleichheit der Proportionen, dann nimmt man eine für die eine Öffnungsgattung an und bestimmt daraus die andere, nämlich die entweder größere oder kleinere, aber ähnliche Figur, also $a : b = c : d$.

Was ich also mit dem Rechteck 1 : 1·25 durchführen kann, läßt sich ebenso mit dem Rechteck von z. B. 1 : 1·8 durch-

[1] In Durms Handbuch der Architektur IV, 1. Halbband, S. 38—77. Wieder abgedruckt in Jakob Burkhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1891—1893, S. 98 ff.

führen. Das erste ist gedrungen, das zweite ist schlank. Im ersten Fall erhält man ein Muster aus lauter gedrungenen Figuren, im zweiten aus lauter schlanken. Die Begriffe gedrungen und schlank scheinen zunächst von subjektivem Gutdünken abhängig; aber das erweist sich als falsch. Man kann die Rechteckbreite von 1 cm als konstant festhalten und die Höhe variieren lassen, also die Höhe über 1·8 cm hinaus bis ins Unendliche steigern, wodurch man immer schlankere Rechtecke erhält und andererseits unter 1 cm herabdrücken, wodurch man immer gedrungenere Rechtecke erhält — bis zur Erreichung des Quadrats (1 : 1 cm). Unterhalb des Quadrats kehren alle Proportionen in liegender Lage wieder (bis 1 : 0). Zwischen



a : m = m : h'	a : b = b : a + b	a : n = n : h''
h' < a + m	h = a + b	h'' > a + n
Gedrungene Proportion	Goldener Schnitt	Schlanke Proportion

Abb. 27. Der goldene Schnitt als harmonischer Mittelfall zwischen den gedrungenen und den schlanken Proportionen.

den gedrungenen und schlanken Rechteckfolgen muß eine Stelle vorhanden sein, wo die Gedrungenheit in Schlankheit umschlägt. Die Stelle selbst muß gegen beide Gestaltarten sich neutral verhalten, sie gibt das Rechteck an, das weder gedrungen noch schlank ist, sondern den Ausgleich von beiden Extremen bildet. Die Stelle läßt sich objektiv bestimmen.

Zu diesem Zweck suche ich zu dem gedrungenen Rechteck von 1 : 1·25 unter den unendlich vielen ähnlichen Rechtecken dasjenige aus, dessen Breite 1·25 cm ist, also gleich der Höhe

des ersten Rechtecks, von dem ich ausging. Verhielt sich das erste Rechteck wie a : m, so verhält sich das zugehörige, ähnliche wie m : x. Entsprechend suche ich zu dem schlanken Rechteck von 1 : 1·8 unter den unendlich vielen ihm ähnlichen Rechtecken dasjenige aus, dessen Breite 1·8 cm ist, also gleich der Höhe des zweiten Rechteckes, von dem ich ausging. Verhielt sich das zweite Rechteck wie a : n, so verhält sich das zugehörige ähnliche wie n : y. Die beiden Rechteckpaare je zusammengeschoben haben die Eigentümlichkeit, daß sie aus nur je drei verschiedenen Größen hergestellt sind, während in allen Fällen, in denen man die Breite des größeren Rechteckes nicht der Höhe des kleineren gleich macht, vier Größen vorliegen.

In einem Fall also lauten die Verhältnisse der zwei ähnlichen Rechtecke allgemein a : b = c : d, im anderen a : b = b : d.

Wenn man vom gedrungenen Rechteckpaar durch Steigern der Proportion sich der neutralen Stelle nähert — unter Festhaltung der ersten Rechteckbreite a (hier gleich 1 cm) und unter Festhaltung der Bedingung, daß die Breite des größeren Rechteckes je gleich der Höhe des kleineren sein soll — ändert sich die Höhendifferenz beider gedrungenen Rechtecke; sie wird allmählich größer. Wenn man andererseits vom schlanken Rechteckpaar durch Herabdrücken der Proportion sich der neutralen Stelle nähert — unter Festhaltung der ersten Rechteckbreite a und der Bedingung, daß die Breite des größeren Rechteckes je gleich der Höhe des kleineren sein soll — ändert sich die Höhendifferenz beider schlanken Rechtecke; sie wird allmählich kleiner. Die Höhendifferenzen x—m und y—n werden einander gleich, wenn sie beide die Größe a erreicht haben. Dann ist nämlich die Höhe des größeren Rechteckes die Summe von a+b.

In diesem Fall liegen für beide Rechtecke nur noch zwei Größen vor: a und b, die Verhältnisse der zwei ähnlichen Rechtecke lauten a : b = b : (a + b); dies ist der goldene Schnitt.

Die Höhendifferenz der Rechteckpaare, auf die es ankommt, sind nur eine Veranschaulichung für die Differenz von Höhe

minus Breite im einzelnen Rechteck (weil die Breite des größeren Rechtecks der Höhe des kleineren gleich gemacht wurde). Die Begriffe Schlankheit und Gedrungenheit sind — zunächst — unbestimmte Ausdrücke für große und für kleine Differenz von Breite und Höhe im Einzelrechteck. Durch die vorausgehende Überlegung wird einsichtig, daß der goldene Schnitt die Proportion bedeutet, bei der die Differenz von Höhe und Breite weder groß noch klein genannt werden kann. Die Differenz ist hier nicht etwa Null (was für das Quadrat zuträfe), aber sie ist hier der Nullpunkt der Skala von schlank und gedrungen, weil die festgehaltene Breite a des ersten Rechtecks die Kippungsstelle der Proportionen überhaupt darstellt (unter dem Quadrat kehren wie gesagt alle Proportionen liegend wieder), weil also auch diese Breite a die Kippungsstelle als Höhendifferenz in den Rechteckpaaren (oder als Seitendifferenz im Einzelrechteck) darstellen muß. Die Differenz kann nur kleiner als a sein oder größer; d. h. kleiner oder größer als die Rechteckbreite. Die Größe a ist an sich beliebig; aber in der Proportion des Rechteckes bedeutet sie das aus ihm selbst entnommene Maß. Gedrungenheit und Schlankheit bedeutet Verhältnis (von Höhe) zu Breite. Die Gedrungenheit nimmt ab bei der Annäherung an die Höhendifferenz a und verschwindet in ihr, die Schlankheit nimmt ab bei der Annäherung an die Höhendifferenz a und verschwindet ebenfalls in ihr, denn jenseits von ihr beginnt die Gedrungenheit. Es ist also das Begriffspaar der Schlankheit und Gedrungenheit nicht vom subjektiven Gutdünken abhängig oder von Konvention oder von der Abstimmung einer Mehrheit von „Versuchspersonen", es ist objektiv in der Sache gelegen. Es gehört nicht in die Ästhetik, sondern in die Logik; der goldene Schnitt ist nicht psychologisch fundiert, sondern logisch.

Man kann die Rechteckpaare zum umfassenden Rechteck ergänzen. Durch die in der Zeichnung schraffierten Ergänzungsstücke wird die Sonderstellung des goldenen Schnitts noch an-

schaulicher. Im Paar der gedrungenen Rechtecke ist das Ergänzungsstück ein liegendes Rechteck, im Paar der schlanken ein stehendes Rechteck, im Paar des goldenen Schnitts ein Quadrat. Der goldene Schnitt ist ein Einzigkeitsfall ebenso wie das Quadrat selbst — aber dieses ist Paradigma der Regelmäßigkeit, jenes Paradigma der Harmonie.

Die aus den zwei Rechtecken von a : b und von b : (a + b) (in Abb. 27) erkannte Sonderstellung der Proportion des goldenen Schnitts gilt für jedes der beiden Rechtecke einzeln, also schon für die zweidimensionale Figur, und ebenso für die beiden Strecken a und b der Linie a + b als eindimensionale Figur. Deshalb trenne ich systematisch die Größenharmonie der Figur von der Gestaltharmonie der Muster. Unter letzteren, d. h. unter den Harmonien in figural, vizinal, ordinal und dividual gemischten Mustern, sind die ordinal gemischten (welche Regelmäßigkeit und einen Grad von Unregelmäßigkeit enthalten) durch den goldenen Schnitt, also durch die Harmonie ihrer Figuren in manchen Fällen zu fassen. Ich sage einschränkend „in manchen Fällen", denn es gibt gewiß auch Ausgleichungen von regelmäßigen und unregelmäßigen Figuren, die nicht auf der Proportionsgleichung des goldenen Schnitts beruhen.

Die Vollfigur. Die figuralen Varianten der Vollfigur sind dieselben wie die der Hohlfigur. Während aber bei dieser eine additive Gliederung erst durch das Hinzukommen einer oder mehrerer Schnittlinien eintritt, hat eine Vollfigur als gegliedert zu gelten, wenn sie eine oder mehrere einspringende Ecken hat.

Wer allerdings in solche gegliederte Vollfiguren Schnittlinien hineindenkt, macht in seinen Gedanken aus der Vollfigur ein Muster zweier oder mehrerer Vollfiguren und kann dann die Vollfigur mit einspringenden Ecken additiv, die mit (von außen gesehen) konkaven Grenzlinienstücken (auch schon die mit nur einer konkaven Einstülpung) versehenen Vollfiguren als divisiv

bezeichnen. Zwingend wird das Hineinsehen von Schnittlinien, wenn sich Stücke der Kontur (nach Zwischentreten eines oder mehrerer anderer Konturteile) knicklos fortsetzen. Bei Wellenlinien ist der Wendepunkt für die Abgrenzung des Gliedes entscheidend und entsprechend bei Kurvenstoß der Stoßpunkt.

Eine Vollfigur mit einer einzigen einspringenden Ecke besteht aus zwei Gliedern ohne Rumpf. Ist außerdem eine ausspringende Ecke vorhanden, so kann man nach dem Prinzip der Vermischung diese und die einspringende verbinden und das größere Stück der Vollfigur als Rumpf bezeichnen. Bei Größengleichheit bleibt es bei zwei Gliedern ohne Rumpf, z. B. im Falle der Herzfigur. Unter Umständen, z. B. wenn die Grenzlinie eine einzige Kurve mit einspringender Ecke ist (diejenige Zykloide, die durch Abrollen des Kreises auf einem gleichgroßen Kreis entsteht) lassen sich die Glieder nicht bestimmt abgrenzen, sie sind mit dem Rumpf oder miteinander verwachsen. Jede konkave Einstülpung, nicht nur die einspringende Ecke, erzeugt Glieder oder einen Rumpf und ein Glied. Bei n einspringenden Ecken bestimmt man den Rumpf durch Verbindung der je nächst benachbarten einspringenden Ecken, d. h. mit Überspringung der dazwischen liegenden ausspringenden Ecken oder des konkaven Kurvenstückes der Grenzlinie. Von Addition ist hier nicht zu reden; Addition und Division sind nur bei Mustern möglich.

Die Vollfigur kann regelmäßig oder unregelmäßig sein, harmonisch oder disharmonisch.

Punkt und Vollfigur. Der Punkt kann den Stellenwert des Grundes haben, dann ist die Vollfigur punktuell durchlocht, oder er hat einen anderen Stellenwert als Grund und Vollfigur, dann ergeben sich Kombinationen mit dem Punktstreumuster, zu denen nichts weiter zu bemerken ist.

Linie und Vollfigur. Die Linie, die den Stellenwert des Grundes hat, ergibt in der Vollfigur lineare Durchsiebung. Es treten

sämtliche Kombinationen ebenso auf wie in der Verbindung von Linie und Hohlfigur, nur mit dem Unterschied, daß alle in die Grenzlinie mündenden und alle sich kreuzenden Linien die Vollfigur in getrennte Stücke zertrennen.

Dagegen ist die Kombination von Linie und Vollfigur, in der die Schnittlinie anderen Stellenwert als Grund und Vollfigur selbst hat, grundsätzlich gleich der von Hohlfigur und Linie.

Die Fleckfigur. Analog zur Vollfigur ist die Fleckfigur figural ebenso variabel wie die Hohlfigur. Auch die Begriffe Glied bzw. Rumpf und Glied gelten hier ebenso (sie sind nicht von einer Gestalt auf die andere übertragen, sondern beiden gegenüber das Vorgegebene). Bei der gegliederten Fleckfigur kann man nicht von Addition reden, ebensowenig aber von Division, denn es handelt sich hier um die Figur, nicht um ein Muster. Aber die in den Grund verlaufende Fleckfigur ist immer infinit, die Hohl- und Vollfigur finit. Die Fleckfigur kann regelmäßig oder unregelmäßig sein, harmonisch oder disharmonisch.

Punkt und Fleckfigur. Hier ergibt sich der Fleck mit aufgesetztem Punktstreumuster, bei dem die Punkte anderen Stellenwert haben als der Grund. Haben dagegen die Punkte den Stellenwert des Grundes, so entsteht kein Muster, sondern die Siebfigur: Siebfleck. Auch der Siebfleck kann mit dem Punktstreumuster sich kombinieren.

Linie und Fleckfigur. Außer dem Siebfleck ergibt sich hier eine sehr große Fülle neuer Muster. Jeder Flachfleck hat eine Ausdehnung, hat also dieselben figuralen Varianten wie die Hohlfigur, nur bedeutet hier die Grenzlinie die Stelle, an welcher der Fleck entweder stetig in den Grund übergeht oder sprunghaft an ihn grenzt. Es kann entweder das Linienmuster (mit seinem eigenen Stellenwert) innerhalb des Flecks bleiben

und hat dann alle Varianten der Binnenmuster von Linie und Hohlfigur, oder es geht darüber hinaus, so daß die äußeren Linien Grundfiguren erzeugen. Letzteres ist auch so auffaßbar, daß umgekehrt ein Linienmuster gegeben ist und in ihm ein Fleck, der kleiner ist als das Muster.

Figural hat der Fleck (vgl. S. 116) unendlich viele Varianten, jeder der unendlich vielen Hohlfiguren entsprechen je unendlich viele Flachfleckfiguren, je nach der Lage des Fleckkerns, je nach der Dichtigkeit des Flecks in allen seinen Übergängen, je nach der Art des Aufhörens gegen den Grund. Der Fleck, der kleiner ist als das Linienmuster, variiert in seiner relativen Lage vizinal; er kann die Ausdehnung nur eines oder mehrerer Felder (Inseln) erhalten. Z. B. kann in einem Fächer oder Netz jedes Feld als Einzelfleck erscheinen usw., oder der Fleck kann in seinen Grenzen von den Schnittlinien teils oder ganz unabhängig sein. Daß der Fleck selbst regelmäßig sein kann, z. B. kreisgestaltig, daß er in einem regelmäßigen Linienmuster regelmäßig oder unregelmäßig liegen kann, versteht sich leicht, dagegen muß ausdrücklich betont werden, daß es möglich ist, einen Fleck mit einspringenden Ecken zu bilden und diese durch eine Schnittlinie zu verbinden, so daß auf die Linie hin gesehen Addition eintritt. Es ist nur auch in diesem Fall die Verbundenheit der addierten Flecken eine besondere, weil der stetige Stellenwertübergang durch die Linie nicht eigentlich aufgehalten, nur durchschnitten wird. Der Fleck selbst widerstrebt jeder inneren oder äußeren Grenze, denn sein stetiger Stellenwertwechsel leitet flächig sich ausbreitend sprunglos weiter. Stellenwertgleichheit, z. B. des Grundes oder der Vollfigur, ist selbst ebenfalls stetig, aber nicht stetig wechselnd; daher verträgt sich die lineare Grenze leicht mit allen Flachfiguren von gleichbleibendem Stellenwert. Fleck und Linie sind dividual betrachtet Feinde. Diese Feindschaft ist nicht metaphorisch zu verstehen, sondern logisch im Sinne des inneren Widerspruchs: die stetige Stellenwertänderung kann auch durch die Grenzziehung

nicht aufgehoben werden, sie flutet sozusagen unter ihr durch.

Auch die Fleckfigur ist ohne weiteres mit den Grundfiguren kombinierbar. Es kann der Fleck, unendlich sich ausbreitend, die offene Grundfigur füllen, z. B. die Parabel oder in einer Ebene das unendliche Feld rings um den Kreis usw.

Flecklinie und Flachfleckfigur. In jeder Kombination von Linie und Fleckfigur kann entweder nur eine Linie oder können mehrere oder alle durch die Flecklinie ersetzt werden. Dividual ist dadurch die Grenzsetzungsentschiedenheit für die Linie geschwächt. In der Malerei ist die Flecklinie durch den Strich verwirklicht, der eine langgestreckte streifenartige Vollfigur ist und durch Dichtigkeitsänderung sich der Fleckigkeit der dazwischen liegenden Flächenstücke anpaßt.

Hohlfigur und Hohlfigur. Die Kombination zweier und mehrerer Hohlfiguren variiert figural mit der Gestalt der Vielecke. Vizinal entsteht ein Streumuster von Inseln, wenn sie keinen Punkt miteinander gemein haben. Wenn sich zwei Hohlfiguren nur punktuell berühren, entsteht eine Reihe, ebenso, wenn sich drei oder mehr nach dem Prinzip der offenen Reihe nur punktuell berühren; doch wenn drei oder mehr Hohlfiguren nach dem Prinzip der geschlossenen Reihe verbunden sind (Abb. 28), ergibt sich eine Gesamtkontur, in der (als der nunmehr einen Hohlfigur) ein Teil der Linien in Schnitt-

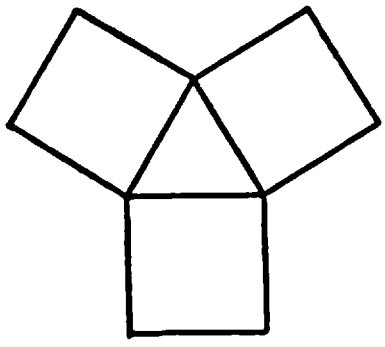
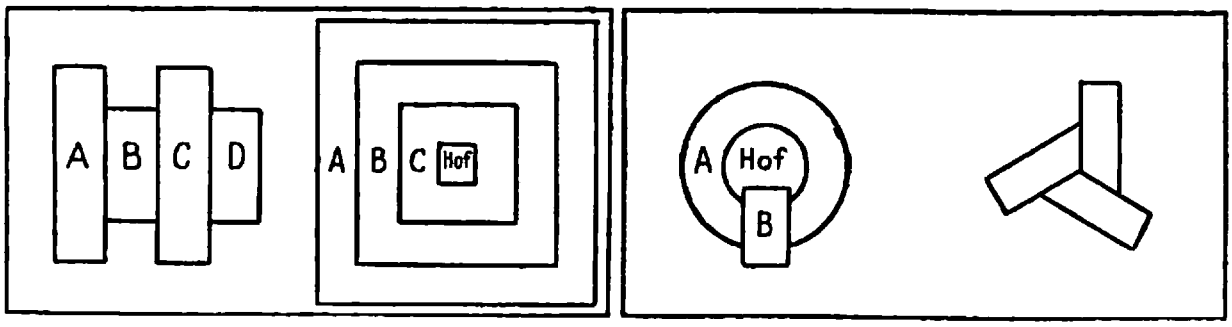


Abb. 28. Auffaßbarkeit als nur eine einzige Hohlfigur mit drei Schnittlinien, oder als Addition bzw. Vermischung von vier Hohlfiguren.

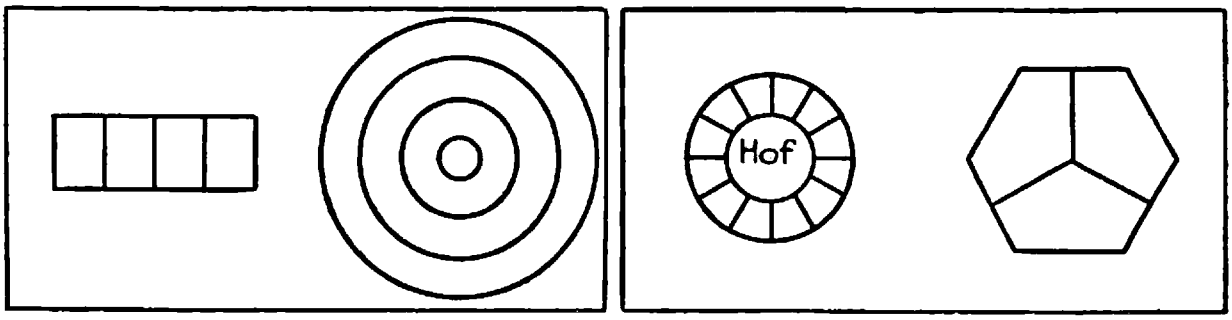
linien umschlagen. Z. B. aus drei Quadraten, deren Eckpunkte paarweise zusammenfallen, entsteht ein Neuneck mit drei einspringenden Ecken, die durch Schnittlinien verbunden sind, d. h. ein Stück des Grundes wird bei dieser Bildung aus Hohlfiguren immer in das Gesamtmuster mit hineingezogen. — Wenn sich zwei Hohlfiguren linear berühren (d. h. wenn sich Stücke ihrer Grenzlinien decken), entsteht abermals eine Gesamtfigur, in der das gemeinsame Stück Grenzlinie zur Schnittlinie oder zum Schnittlinienmuster wird. Aus drei und mehr Hohlfiguren wird eine einzige Hohlfigur, die durch Schnittlinien in Streifen oder in Fächer, Netze, Schlingen zerlegt wird. Streng genommen ergibt die Kombination von zwei und mehr Hohlfiguren außer dem Inselmuster kein einziges Muster, das nicht schon in der Kombination von Linie und Hohlfigur sich finden ließe. Aber bei der Methode, fertige Hohlfiguren miteinander vizinal zu verbinden, übersieht man weit leichter die Bedingungen, unter denen die Reihen und Gruppen zustande kommen. Das Zusammenschieben, also die genetische Methode, ist bei den vizinalen Mustergattungen unbedenklich; die Definitionen sind trotzdem rein deskriptiv.

Offene Reihe von zwei Hohlfiguren (Abb. 29) besagt, daß A mit B linear benachbart ist (ein Grenzlinienstück gemein hat); die von dreien, daß A mit B, B mit C benachbart ist, nicht aber C mit A. — Bei vier und mehr Figuren hat die offene Reihe zwei Endfelder, deren jedes daher nur einen Nachbar hat, und n — 2 Zwischenfelder, deren jedes zwei voneinander getrennte Nachbarn hat. Hierher gehört auch das Ringmuster, d. h. die Mittelinsel mit erstem, zweitem usw. Ring. Die Mittelinsel kann als Endfeld betrachtet werden, oder die offene Reihe als Reihe mit Mitte und nur einem Ende. Eigentlich ist die Mitte dann Anfangsglied der Reihe.

Geschlossene Reihe von zwei Hohlfiguren (Abb. 29) besagt, daß A an zwei getrennten Seiten mit B benachbart ist (also



Additive offene Reihen | Additive geschlossene Reihen



Divisive offene Reihen | Divisive geschlossene Reihen

Abb. 29. Reihung von Hohlfiguren. Additive und divisive (kosmische) Beispiele.

auch umgekehrt B mit A). Dies ist bei zwei Figuren nur möglich, wenn mindestens eine davon konvex ist und daher ein dritter Raum als „Hof" entsteht. Wird der Hof entweder als solcher nicht erkannt oder theoretisch nicht anerkannt, dann fällt das Muster unter den Titel der dreifigurigen Reihe. Geschlossene Reihe von drei Hohlfiguren heißt, daß A mit B, B mit C und C mit A linear benachbart ist. Dies ist entweder möglich, wenn B den Charakter des Hofes hat, oder wenn ein vierter Raum D als Hof entsteht, oder wenn die Grenzlinien der drei Figuren einen Punkt gemein haben, d. h. wenn die Grenzlinien lineare Fächerung ergeben. Der Fächerquellpunkt ist der eingeschrumpfte Hof. Die lineare Fächerung mußte als Gruppe bezeichnet werden (S. 107), die Flachfächerung dagegen ist geschlossene Reihung (sie tritt von drei Figuren ab in Erscheinung). — Allgemein heißt geschlossene Reihung von vier und mehr Hohlfiguren ein Nebeneinander, wenn jede Figur zwei Nachbarn hat, die voneinander getrennt liegen, wenn also entweder Fächerung um einen gemeinsamen Mittelpunkt oder Umkreisung eines Hofes entsteht. Die geschlossene Reihe, mit dem

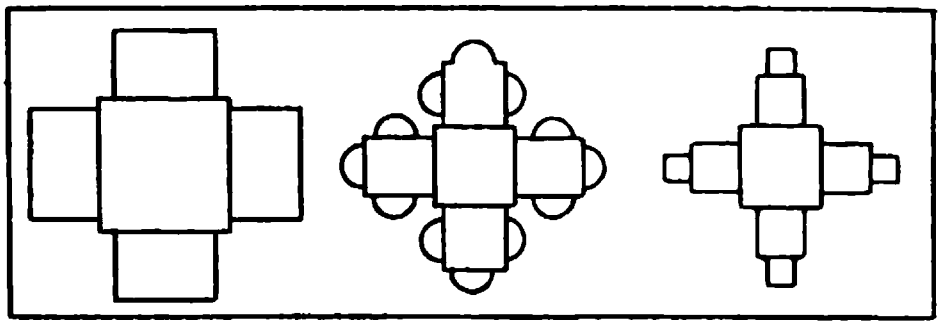
Hof zusammen aufgefaßt, ergibt die geschlossene Gruppe. (Es ist aber nötig, die geschlossene Reihe um den Hof für sich hier einzuordnen, weil sie ja auch innerhalb der geschlossenen Gruppe, als Zone betrachtet, eine solche Reihe ist.)

Offene Gruppe (Abb. 30) heißt ein Nebeneinander von vier Figuren aufwärts, wenn an einem Feld A, dem Hauptfeld, die übrigen drei B, C, D oder mehr Felder linear benachbart sind, ohne miteinander linear verbunden zu sein, ferner: wenn einer oder mehrere oder alle Räume B, C, D usw., die miteinander die erste Zone der Nachbarfelder ausmachen, selbst wieder mit Nebenfeldern zweiter Zone, und zwar das Nebenfeld B mit b_1, b_2, b_3 usw., das Nebenfeld C mit c_1, c_2, c_3 usw. benachbart sind, ohne daß diese Nebenfelder zweiter Zone untereinander oder mit einem zweiten Feld einer anderen Zone linear benachbart sind usw.

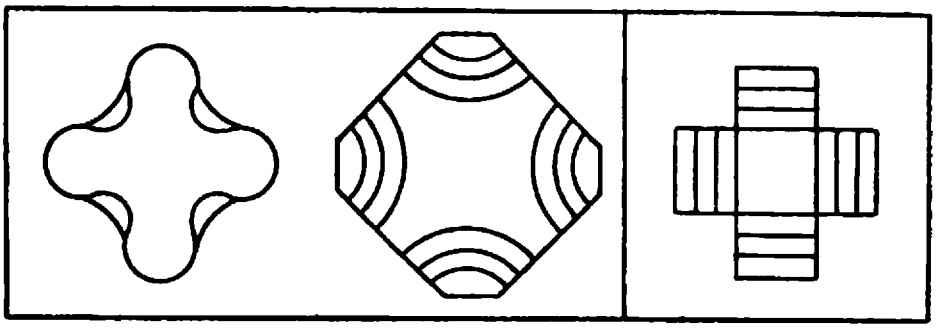
In dieser Definition ist von der linearen Verbundenheit die Rede; es ist aber von offener Gruppe auch dann zu sprechen, wenn die Räume der ersten Zone miteinander punktuell zusammenstoßen, allerdings nur, wenn diese Berührungspunkte in der Grenzlinie des Hauptraumes liegen und entsprechend, wenn die Räume der n^{ten} Zone punktuell zusammenstoßen, aber nur, wenn diese Berührungspunkte in den Grenzlinien des anschließenden Raumes der $n-1^{ten}$ Zone punktuell zusammenstoßen.

Es ist ein Sonderfall der offenen Gruppe, daß durch Anfügung nur je eines Raumes von der zweiten Zone aufwärts ein Muster vom Typus der Windmühlenflügel entsteht. An diesem vereinfachten Fall erkennt man, daß die offene Gruppe in sich offene Reihen enthält, die als Ganze zum Hauptfeld A benachbart liegen.

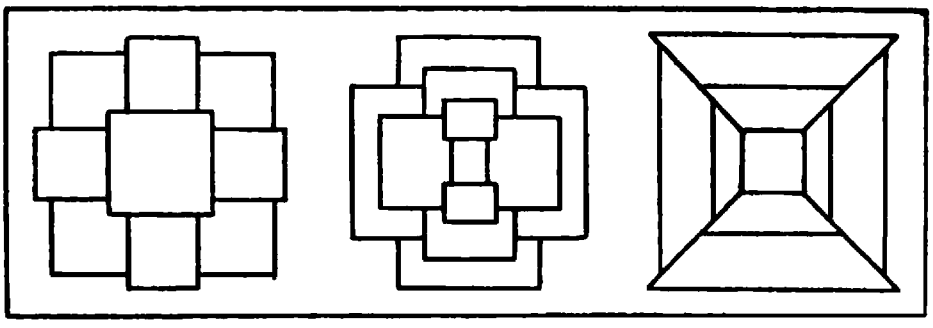
Geschlossene Gruppe (Abb. 30) heißt ein Nebeneinander von vier Figuren aufwärts, wenn zu einem Feld A, dem Haupt-



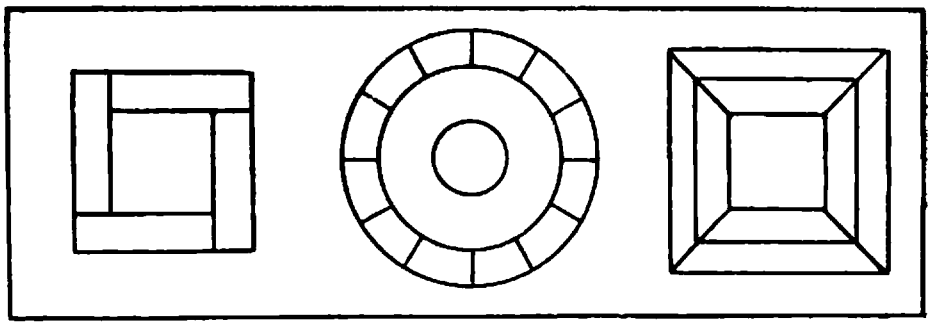
Additive offene Gruppen



Divisive offene Gruppen Vermischung



Geschlossene Gruppen, Addition und Durchdringung



Divisive geschlossene Gruppen

Abb. 30. Gruppierung von Hohlfiguren. Additive und divisive (kosmische) Beispiele.

feld, die übrigen drei B, C, D oder mehr Felder linear benachbart sind, die alle ebenfalls miteinander mindestens paarweise linear benachbart sind, ferner, wenn einer oder mehrere oder alle Räume B, C, D usw., die miteinander die erste Zone

von Nebenfeldern ausmachen, selbst wieder mit Nebenfeldern, und zwar das Nebenfeld B mit b_1, b_2, b_3 usw., das Nebenfeld C mit c_1, c_2, c_3 usw. linear benachbart sind, diese aber auch miteinander mindestens paarweise linear benachbart sind, so daß die Felder b_1, b_2, b_3 bzw. c_1, c_2, c_3 usw. je eine offene oder geschlossene Reihe bilden.

Es ist ein Sonderfall der geschlossenen Gruppe, daß durch Anfügung nur je eines Raumes von der zweiten Zone aufwärts ein Muster im Typus der Spinnwebnetze entsteht. An diesem vereinfachten Fall erkennt man, daß die geschlossene Gruppe aus lauter (in diesem Beispiel geschlossenen) Reihen besteht, der Gruppencharakter aber darin liegt, daß in der ersten Zone jedes Feld mit dem Hauptfeld A linear benachbart ist, in der zweiten Zone entsprechend jedes Nebenfeld mit einem Nebenfeld erster Zone usw.

Wir kommen also in allen Reihen und Gruppen auf kein Muster, das nicht schon durch die Kombination von Linie und Hohlfigur zu finden war, aber der andere Aspekt erleichtert es, die Haupttypen deutlich zu erkennen, und von hier aus auch die komplizierteren Muster als Kombinationen der eben genannten zu begreifen. Es ist zwar für die Aufstellung der Begriffe vizinaler Mustergattungen gleichgültig, ob sie in sich kosmisch sind oder nicht, aber für das Verständnis ist es eine weitere Erleichterung, wenn man sich an regelmäßigen Mustern orientiert.

Zwei gleiche Reihen, deren jede aus zwei gleichen Quadraten besteht, ergeben, axial verbunden, ein in vier Quadrate zerlegtes großes Quadrat. Dieses Netz ist als Ausgangsgestalt für beliebig viele Netzformen benutzbar. Das Wesentliche ist, daß keine der bisher genannten Gruppen entsteht; in Abb. 31 hängt A mit B und C zusammen, ebenso B mit A und D usw. Aber A und D bzw. B und C stoßen nur punktuell zusammen. Das Ganze ist, wie alle Fächer, als geschlossene Reihe auffaßbar. Sobald nun Erweiterungen vorgenommen werden, also z. B.

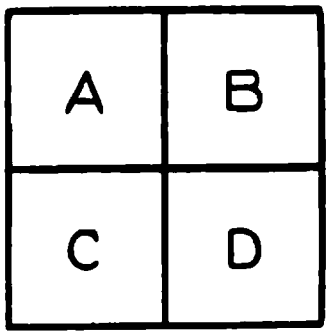
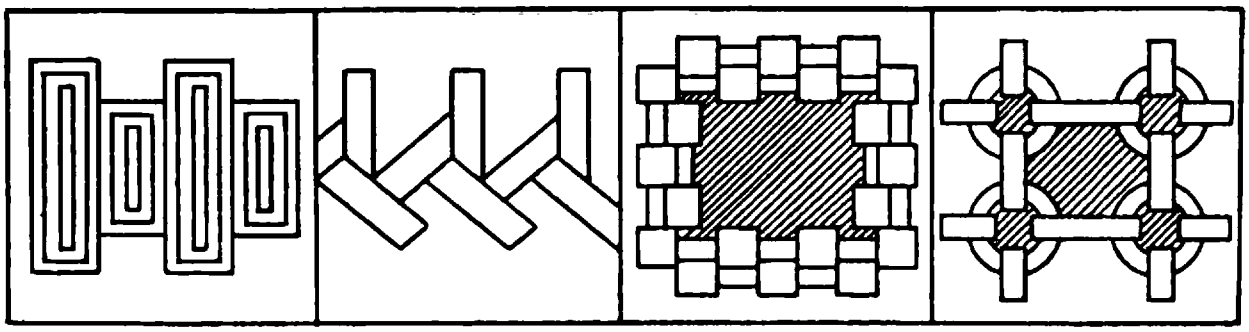


Abb. 31. Offene Reihe von Reihen.

drei entsprechende Reihen aus je drei Quadraten axial verbunden werden (Abb. 32), entsteht zwar ein mittleres Quadrat M, dem die in den Achsen liegenden Quadrate A_1, A_2, A_3, A_4 linear benachbart sind, während die Eckquadrate E_1, E_2, E_3, E_4 nur punktuell mit dem Mittelquadrat zusammenstoßen. Die Eckquadrate gehören wohl der die Mitte umkreisenden geschlossenen Reihe an, aber sie stehen nicht in gruppenhafter Beziehung zum Mittelfeld, es ist also das Ganze keine geschlossene Gruppe, man kann vielmehr die Auffassung vertreten, das Mittelfeld M mit den Achsenquadraten sei eine offene Gruppe, die durch die Eckquadrate gestört wird. Es sind dann die Felder A die Nebenfelder erster Zone des Mittelfeldes M, und die Felder E bereits Nebenfelder zweiter Zone, da sie mit Feldern erster Zone linear zusammenhängen, aber mit dem Mittelfeld M nicht linear, sondern nur punktuell. Man könnte also versucht sein, für diesen Typus einen besonderen Terminus vorzuschlagen. Aber die einfachste Bezeichnung ist: offene Reihe von Reihen oder offene Reihenreihe.

Zwei geschlossene gefächerte Reihen von je drei oder mehr Räumen führen abermals zu offener Reihenreihe, dagegen je drei gefächerte Räume können sich um einen gemeinsamen Hof schließen. Diese „Netze“ sind geschlossene Reihen von geschlossenen Reihen oder geschlossene Reihenreihen. Sie sind als ganze Muster „Netze“, obwohl ihre Unterganzen Fächer sind (Abb. 32).

Entsprechend kann man offene Gruppen mit offenen Grup-

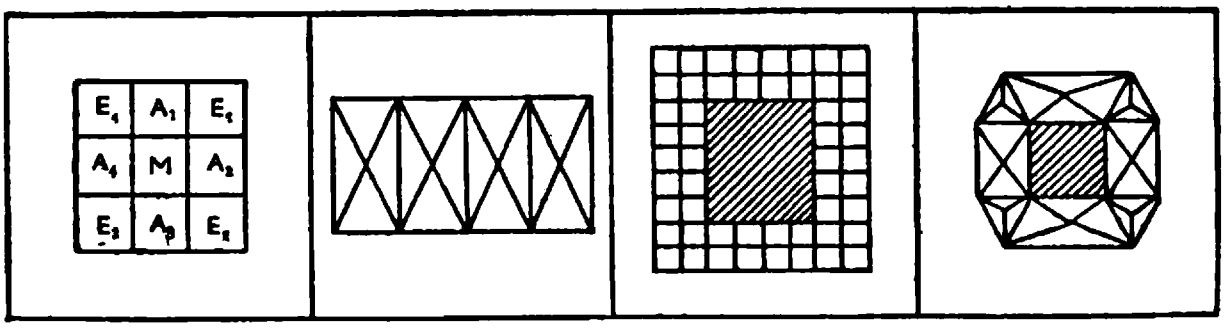


Offene Reihe offener Reihen
Addition

Offene Reihe geschlossener Reihen
Vermischung

Geschlossene Reihe offener Reihen
Addition

Geschlossene Reihe geschlossener Reihen
Addition

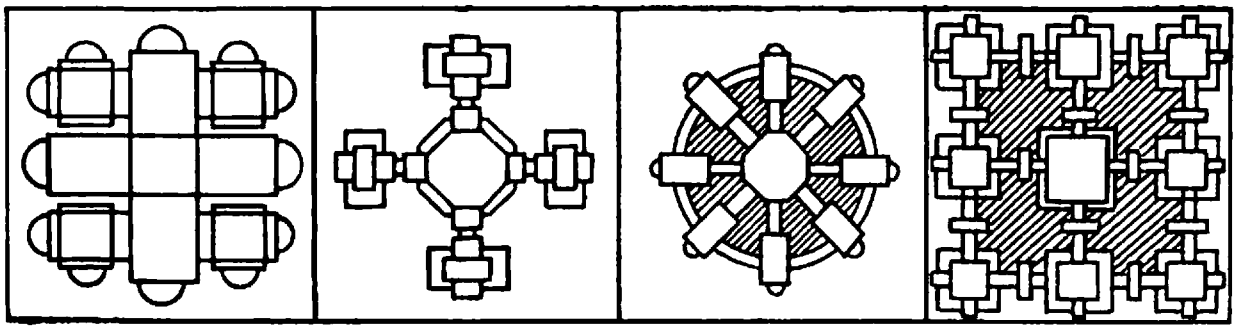


Offene Reihe offener Reihen
Division

Offene Reihe geschlossener Reihen
Division

Geschlossene Reihe offener Reihen
Division

Geschlossene Reihe geschlossener Reihen
Division

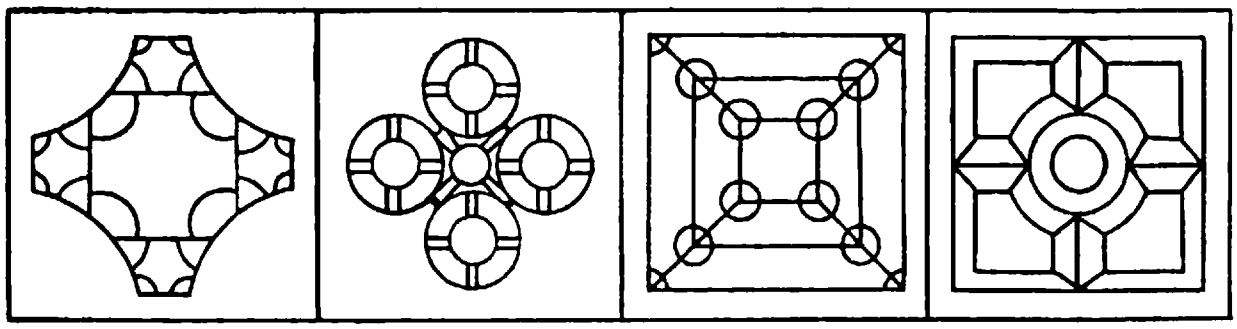


Offene Gruppe offener Gruppen
Addition

Offene Gruppe geschlossener Gruppen
Addition

Geschlossene Gruppe offener Gruppen
Addition

Geschlossene Gruppe geschlossener Gruppen
Addition



Offene Gruppe offener Gruppen
Division

Offene Gruppe geschlossener Gruppen
Division

Geschlossene Gruppe geschlossener Gruppen
Division

Geschlossene Gruppe geschlossener Gruppen
Division

Abb. 32. Reihe von Reihen, Gruppe von Gruppen.
Die schraffierten Teile sind als „Höfe" gemeint. Wenn sie nicht als Stücke des Grundes aufgefaßt werden, sondern als Figuren innerhalb des Musters, fallen die betreffenden Muster unter andere Rubriken. Diese Muster sind zweideutig.

pen verbinden, indem ein Raum n^{ter} Zone der ersten Gruppe mit einem Raum ebenfalls n^{ter} oder auch x^{ter} Zone der zweiten Gruppe linear benachbart ist: offene Gruppe offener Gruppen. Auch hier entsteht unter Umständen ein Hof (Abb. 32).

Und man kann geschlossene Gruppen verbinden, so daß Netze entstehen, die in Zonenabständen Mittelfelder, aber sonst durchwegs geschlossene Reihen enthalten: die geschlossene Gruppe geschlossener Gruppen ohne und mit Hof.

Diese sämtlichen Typen sind untereinander kombinierbar[1]. Sie spielen selbstverständlich in der Ornamentik eine entscheidende Rolle, sind aber auch jedermann als Grundrißbildungen der Architektur wie des Hochbaues überhaupt bekannt.

Es erübrigt sich, über die Variationen ordinaler Art etwas zu sagen, eigentlich auch über die dividualer Art, da sie ja in der Lehre von der Kombination von Hohlfigur und Linie schon erledigt sind. Aber für die dividualen Musterprinzipien bietet sich die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß ihre Definitionen deskriptiv bleiben, auch wenn man durch Zusammenschieben zweier und mehrerer Hohlfiguren sich das Hohlmuster entstanden denkt. Man kann zwei Figuren derart aufeinander zuwandern lassen, daß sie erst gestreut sind, sich dann von außen berühren, dann schneiden, von innen berühren, bis zuletzt unter Umständen die kleinere innerhalb der größeren liegt. Alles Herumschieben in der Fläche, alles Anrufen der Genesis des Musters ändert nichts am jeweiligen Schlußzustand, der allein gemeint sein kann. Immer wieder kommt es nicht darauf an, wie ein Muster entsteht, sondern woraus es besteht. Es ist also richtig, daß man ein Muster, bestehend aus einem gleichseitigen Dreieck mit seiner Höhe entweder so entstehen lassen kann, daß man zuerst das ganze Dreieck zeichnet und dann die Höhe nachträglich hineinzieht, oder so, daß man zwei gleiche rechtwinklige Dreiecke mit Winkeln von 60^0 nimmt,

[1] Es gibt: geschlossene Gruppen, bestehend aus offenen Gruppen, ebenso offene Gruppen, bestehend aus geschlossenen Gruppen usw.

zusammenschiebt und bei der Gelegenheit außer dem gleichseitigen Dreieck zugleich die Höhe bekommt. In beiden Fällen der Entstehung besteht das fertige Ganze aus genau denselben Bestandteilen gleicher Gestalt und Größe, beide Methoden führen zu dem identischen Ergebnis. Zusammenschieben heißt nicht, geometrisch addieren! Es bleibt die Höhe auch dann divisiv, wenn ich das Ganze aus zwei Dreiecken zusammengeschoben habe. Entsprechendes gilt in jedem anderen Beispiel, etwa dem Rechteck 1 : 2, das aus zwei Quadraten axial zusammengeschoben ist, es besteht reine Division. Hiermit ist wohl der Einwand behoben, Addition und Division seien nicht exakt unterscheidbar, weil Addition genetisch als Teilung, und Division genetisch als Zusammenschiebung technisch erzeugbar ist[1]. Auch Vermischung und Durchdringung sind von mir nicht als genetische Begriffe gemeint und definiert.

Alle offenen und geschlossenen Reihen, alle offenen und geschlossenen Gruppen, daher auch alle ihre Kombinationen variieren dividual (Abb. 32).

Vollfigur und Vollfigur. Das aus zwei und mehr Vollfiguren bestehende Muster variiert nach den einzelnen Figuren figural. Vizinal erhält man das Vollfigurstreumuster. Verbindungen durch punktuelle Berührungen ergeben Reihen und Gruppen, solche durch linearen Zusammenstoß ergeben eine einzige Vollfigur, die also gegenüber den Varianten der Vollfigur nichts Neues bieten. Es gehen nämlich alle inneren Grenzlinienstücke durch die Gleichartigkeit des Stellenwertes im Ganzen auf.

Die Muster von Vollfiguren können regelmäßig oder unregelmäßig, sie können harmonisch oder disharmonisch sein. Regelmäßigkeit und Harmonie bezieht sich dabei auf die Muster selbst (ihre Achsen und Stilspannungen), nicht nur auf die Fi-

[1] Vgl. E. Wind, Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, XVIII, Stuttgart 1924, S. 485.

guren. Diese können außerdem entweder regelmäßig oder harmonisch sein (oder das Gegenteil).

Vollfigur und Fleckfigur. Die Kombinationen von diesen beiden Figurenarten ergeben sich aus den beiden vorhergehenden Musterbildungen, indem man schrittweise die Vollfiguren durch Fleckfiguren ersetzt, bis nur eine Vollfigur bleibt, oder die Fleckfiguren durch Vollfiguren ersetzt, bis nur eine Fleckfigur bleibt.

Fleckfigur und Fleckfigur. Abgesehen von der Figuralität, ist ein Muster von zwei und mehr Fleckfiguren vizinal variabel. Zwei allein können gestreut sein oder sich berühren. Zwei gleiche, die sich punktuell berühren, gehen unter Umständen ineinander über, ebenso wenn sie sich linear berühren (ohne daß eine Linie dabei gedacht zu werden braucht). Es entstehen Reihen und Gruppen von Flecken. Man kann jedes Hohlfigurmuster als Schema verwenden, um jede Hohlfigur durch einen Fleck zu ersetzen. Es gibt geschlossene Fleckreihen um Höfe, die sich hier als Grund deutlich abheben. Dividual sind alle Fleckmuster durch die Stetigkeit bestimmt. Aber trotzdem unterscheidet sich eine in ein Fleckmuster verwandelte additive Reihe oder Gruppe von einer divisiven. Die Muster von Flecken können regelmäßig oder unregelmäßig sein, sie können harmonisch oder disharmonisch sein. Auch hier bezieht sich Regelmäßigkeit und Harmonie auf das Achsensystem und die Spannungen der Stile innerhalb des Musters. Die Fleckfigur ist davon unabhängig variabel, entweder auch regelmäßig bzw. unregelmäßig oder auch harmonisch bzw. disharmonisch. Aber freilich kann zunehmende Unregelmäßigkeit der Flecken selbst das zugrunde gelegte regelmäßige Achsensystem unkenntlich machen.

Hohlfigur, Vollfigur und Fleckfigur. In jedem Muster von Hohlfiguren kann man einige der Hohlfiguren entweder nur

durch Vollfiguren oder nur durch Flecken ersetzen und erhält so erstens die Kombination von Hohlfigur und Vollfigur, zweitens die von Hohlfigur und Fleckfigur. Wenn man schließlich alle teils durch Vollfiguren, teils durch Fleckfiguren ersetzt, bekommt man drittens die Kombination von Vollfiguren und Fleckfiguren. Man kann also z. B. in einem regelmäßigen Quadratnetz von 64 Feldern jedes zweite in jeder Reihe zur Vollfigur machen und erhält den Wechsel von Streifen von Hohl- und Vollfiguren, oder in jeder Reihe wechselnd und erhält das Schachbrettmuster. Entsprechend ließen sich Flecken anordnen. Es ist von diesem Beispiel aus leicht übersehbar, daß man entweder nur ein Quadrat ersetzen kann, oder mehrere (bis zu n — 1).

Aus diesen Kombinationen ergibt sich schließlich die von allen drei Arten der Flachfigur. Es ist nur eine Aufgabe der Kombinatorik und eine Frage der Geduld, sich diese Kombinationen schrittweise in ihrer Fülle zu vergegenwärtigen. Man wird auch hier mit nur zwei oder drei Feldern beginnen und bald finden, daß prinzipiell neuartige Muster nicht entstehen können, immer nur Kombinationen der schon bekannten Fälle.

Punkt, Linie und Flachfigur. Auch die Verbindung der Arten der Flachfigur mit Punkt und Linie können nicht zu neuen Grundsätzen führen. Da ich zwar ständig die Ebene im Vordergrund der Betrachtung dachte, aber alle Prinzipien: die der Figuralität, Vizinalität, Ordinalität, Dividualität und Harmonialität ihre entsprechenden Wirkungen in jeder beliebigen Fläche ausüben, überschauen wir jetzt alle Figuren und Muster in der Fläche.

Fläche und Fläche. Das Muster, das durch zwei oder mehr Flächen entsteht, nenne ich Flächenmuster. Systematisch entspricht diese Kombination der von Linie und Linie.

Zwei und mehr Flächen variieren figural. Es können ge-

schlossene Flächen allein, offene allein oder beide Arten miteinander kombiniert werden.

Die Flächen bilden vizinal Streumuster, Reihen oder Gruppen. Die Linien, aus denen die Flächen erzeugt gedacht werden (rotierende, gleitende, sich während der Bewegung in der Krümmung stetig gesetzlich ändernde), sind in den Flächen Ecklinien oder Zwischenlinien. Geschlossene Flächen haben nur Zwischenlinien. Die Begriffe Ecklinie und Zwischenlinie entsprechen systematisch den Begriffen Eckpunkt und Zwischenpunkt.

1. Zwei Flächen sind im Raum gestreut, wenn sie keine Linie und keinen Punkt gemein haben.

2. Zwei Flächen sind gekreuzt, wenn sie eine Zwischenlinie, oder wenn sie, bei mehrfach gekrümmten Flächen (Wellenflächen), mehrere Zwischenlinien gemein haben.

3. Zwei Flächen berühren sich punktuell, wenn sie einen Punkt, — linear, wenn sie eine Linie gemein haben und in ihr eine gemeinsame Tangentialebene.

4. Zwei Flächen bilden Flankenstoß, wenn die eine mit einer Ecklinie in eine Zwischenlinie der anderen stößt.

5. Zwei Flächen sind offen gereiht, wenn sie eine gemeinsame Ecklinie haben.

6. Zwei Flächen sind geschlossen gereiht, wenn sie zwei Ecklinien gemeinsam haben. (Möglich nur, wenn mindestens die eine Fläche gekrümmt ist.)

7. Zwei Flächen bilden Flächenstoß, wenn sie offen oder geschlossen gereiht sind und in der gemeinsamen Ecklinie sich knicklos fortsetzen.

Auch hier brauchen wir uns um den Flächenstoß entsprechend dem Kurvenstoß nicht weiter zu kümmern.

Drei Flächen bilden die nämlichen Verbindungen, aber es kommt hinzu: drei Flächen, die sich in einer gemeinsamen Linie schneiden oder auch nur in einem oder je einem Punkt schneiden, sind gefächert. Fächerung um eine Linie ist z. B. mög-

lich mittels Ebenen, Fächerung um einen Punkt z. B. durch konzentrische Kegel mit gemeinsamer Spitze oder Kugeln mit gemeinsamer Innenberührung.

Allgemein ergibt sich bei drei und mehr Flächen wieder die Streuung, offene und geschlossene Reihung, offene und geschlossene Gruppe, sie sind alle entsprechend den (S. 107) gegebenen Definitionen der Verbindung je dreier Linien zu verstehen. Um die neuen Definitionen zu erhalten, braucht man nur das Wort Punkt durch Linie, das Wort Linie durch Fläche zu ersetzen. Ich gehe darauf nicht ausführlich ein.

Alle dieseVizinalitätsarten variieren ordinal. Die Regelmäßigkeit ergibt sich auch hier durch Achsensysteme, d. h. Linien oder Flächen, die in den Abständen und Neigungen regelmäßig sind, d. h. gleiche oder gesetzmäßig wechselnde oder sich ändernde Größen haben. Die Flächenmuster sind also entweder völlig regelmäßig oder nur teilregelmäßig oder völlig unregelmäßig. Die Flächen selbst gelten ex definitione (als Figuren) immer als regelmäßig oder wenigstens gesetzmäßig.

Alle diese figural, vizinal und ordinal variierenden Flächenmuster variieren dividual nach den Prinzipien der Addition, Division, Vermischung und Durchdringung.

1. Bei offener und geschlossener Flächenreihung ist Flächenaddition gegeben; d. h. die Flächen teilen einander nicht.

2. Bei linearer Berührung zweier Flächen ist Flächendivision gegeben, sie teilen einander gegenseitig in der Berührungslinie, d. h. der gemeinsamen Zwischenlinie.

3. Bei Flankenstoß ist Flächenaddition und Flächendivision zugleich gegeben: die eine Fläche wird so an die andere addiert, daß in deren Zwischenlinie Division sich ergibt; es entsteht Flächenvermischung.

4. Bei Kreuzung ist Flächendurchdringung gegeben.

Von diesen vier dividualen Möglichkeiten ist die Vizinitätsart der Streuung nicht betroffen. — Auch hier beziehen sich die Definitionen auf den Bestand, nicht auf die Entstehung.

Die Achsensysteme des ordinalen Stiles kann man bis zu einem gewissen Grad harmonisch bilden, indem man bei den Abständen die Proportion des goldenen Schnitts einführt. Aber dies ist nicht eindeutig lösbar, sobald viele Achsen vorhanden sind, und man kann bezüglich der Flächen selbst nicht angeben, welche von ihnen sich, schon figural genommen, durch Harmonie vor den anderen auszeichnen. — Die Harmonie des Flächenmusters beruht außerdem auf dem Ausgleich der verschiedenen in ihm enthaltenen Stile.

Unter den unendlich vielen Flächenmustern spielen in der weiteren Folge der Raumtheorie die geschlossenen Vielflächner eine Rolle. Bei zwei Flächen muß mindestens eine gekrümmt sein, um eine Schließung zu ergeben. Die gemeinsame Ecklinie beider Flächen ist vom Freiraum her gesehen entweder eine konvexe oder eine konkave Linie, die (in beiden Fällen) einen Grat oder eine Kehle bildet, je nachdem der Freiraum ausspringt oder einspringt. Auch bei drei Flächen muß eine gekrümmt sein, erst bei vier ebenen Stücken (Dreiecken) kann man einen Binnenraum erzeugen, also ein geschlossenes Flächenmuster erhalten. Aus Ebenen kann man weiter entweder durch Zunahme ihrer Zahl immer reichere Vielflächner bilden, die nur Grate haben: konvexe Vielflächner (von außen gesehen) oder durch Einführen von Ebenen, deren Winkel (von außen gesehen) kleiner sind als 180°, also Kerben mit linearen Kehllinien haben: konkave Vielflächner. Letztere entsprechen systematisch den Sternfiguren der Flachgeometrie. Der ebene Fünfflächner oder Fünfebner kann eine Kehllinie, der Sechsebner zwei Kehllinien haben. Bei letzterem können die Kehllinien mit Gratlinien wechseln oder unmittelbar benachbart sein usw. Der Ersatz der Ebenen nur durch konvexe, nur durch konkave oder nur durch gewellte Flächen ergibt für jeden N-Ebner entsprechende N-Flächner. Man kommt so zum allgemeinen Zwanzigflächner (Abb. 33), der alle Kombinationen von Ebenen, konvexen, konkaven und gewellten Flächen mit Zusammenstoß

in Gratlinien sowohl als in Kehllinien je einmal enthält[1]. Von ihm aus kann man zu den komplizierten gelangen, die eine der Kombinationen, oder einige, oder alle mehr als einmal enthalten

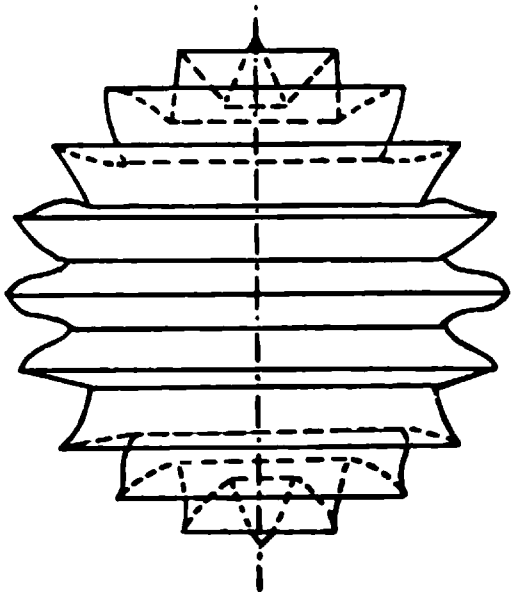


Abb. 33. Der allgemeine (regelmäßige) Zwanzigflächner als Rotationsflächner (dargestellt Seitenansicht).

sowie zu den einfacheren, die nicht alle möglichen Kombinationen enthalten.

Punkt und Flächenmuster. Zwei Punkte auf nur einer Fläche ergeben ein flaches Punktstreumuster; zwei Punkte, aber jeder auf einer eigenen Fläche, ergeben ebenfalls ein flaches Punktstreumuster, insofern ich von den zwischen den Flächen befindlichen Räumen absehe. Das Gesamtmuster hat immer noch Länge und Breite, aber keine Tiefe, denn die vorhandene Tiefe gehört nicht dem Muster an, sondern dem Grunde. Mit Flächenmuster sind Punktstreumuster flächig so kombinierbar, daß nur eine, nur einige (also auch n — 1) oder alle Flächen Punkte tragen. Die Punktmuster (regelmäßig oder unregelmäßig) können auf allen Flächen gleich, auf einigen gleich, auf allen verschieden sein.

[1] Bei seiner Konstruktion ist vom allgemeinen Zwanzigeck (S. 114) auszugehen, das man entweder um eine es nicht schneidende Achse rotieren lassen kann, oder man zeichnet die zwanzig Linien als offenen Linienzug, verbindet die Endpunkte und benutzt diese einundzwanzigste Gerade als Rotationsachse.

Bei kosmischer Ordnung können die Achsen für je zwei Flächen verschieden oder gleich sein.

Linie und Flächenmuster. Auch die Verteilung von Linien auf einer, mehreren oder allen Flächen ergibt ein Flachmuster auf dem Flächenmuster. Der dreidimensionale Zwischenraum gehört dem Grund an, nicht dem Muster. Innerhalb des dreidimensionalen Grundes liegen die Flächen, die selbst zweidimensional sind; innerhalb der Flächen liegen die Linien, die selbst eindimensional sind. Das Linienmuster bleibt eindimensional, auch wenn es auf verschiedene Flächen verteilt auftritt. Für seine Kombinationen gilt, daß eine, mehrere, alle Flächen Linien tragen, daß die Muster alle gleich, einige gleich oder gruppenweise gleich, oder alle verschieden sind. Die Musterprinzipien können sich von Fläche zu Fläche fortsetzen.

Flachfigur und Flächenmuster. Die Flachfigur und das Flachmuster sind auf jeder einzelnen Fläche zweidimensional, ebenso auf zwei und mehr Flächen des Flächenmusters. Der Grund ist dreidimensional, das immer noch völlig abstrakt gedachte Flächenmuster samt dem Flachmuster bleibt zweidimensional. Wieder können eine, mehrere, alle Flächen Flachmuster tragen, die untereinander alle gleich, einige gleich oder einige reihenweise gleich oder alle verschieden sind. Die Musterprinzipien können gemeinsam sein oder verschieden.

Punkt, Linie, Flachfigur und Flächenmuster. Mit der Kombination der Punkt-, Linien- und Flachfigur oder des Punkt-, Linien- und Flachmusters mit den Flächenmustern stehen wir am Ende der zweidimensionalen Raumformen. Ein Flächenmuster, das aus drei Flächen besteht, kann auf der einen ein Punkt-, auf der zweiten ein Linien-, auf der dritten ein Flachmuster tragen. Von diesem Fall kann man herabgehen zu den Fällen, in denen eine der Flächen leer bleibt und hinaufsteigen zu den Fällen,

in denen eine Fläche zweierlei Muster zugleich enthält usw. Entsprechend bei Hinzunahme einer vierten Fläche usw.

In Flächenstreuung sind die Punkt-, Linien- und Flachmuster oder ihre Verbindungen alle voneinander völlig getrennt.

In allen anderen Flächenmustern stoßen die vorhandenen benachbarten Flachmuster an den gemeinsamen Eck- oder Zwischenlinien zusammen, verbinden sich daher nachbarlich, d. h. vizinal, über Grat oder Kehle hinweg. Das Gesamtflachmuster kann an diesen Knickstellen entweder sich ungestört fortsetzen oder sprunghaft der Ordinalität, Vizinalität, Dividualität und Harmonialität nach wechseln. Für die Ordinalität gilt, daß die Fortsetzung der Achse trotz der Knicke gewahrt ist, wenn sie in senkrecht zur Fläche und Kante gestellten Schnittebenen liegen. Inwiefern die Harmonie der Flachmuster sich innerhalb solcher Vielflächner von Fläche zu Fläche beeinflußt, ist eine Frage, die von mir gestellt, aber nicht beantwortet werden kann.

Da wir jetzt alle Flächenarten und in jeder alle Linienmuster kennen, so kennen wir jetzt grundsätzlich mit allen Linienmustern auf Flächenmustern alle Linienmuster überhaupt. Das Entsprechende gilt für die Flachfiguren.

Die dreidimensionale Figur. Jede Fläche ist als Grenze des dreidimensionalen Raumes auffaßbar, der auf ihren beiden Seiten liegt oder auf einer, da es auch einseitige Flächen gibt. Diese dreidimensionalen Raumformen nennt man oft ausdrücklich „Raum", nennt alles Dreidimensionale „räumlich" im Gegensatz zu flächig. Aber diese Terminologie ist irreführend und irrig. Auch der zweidimensionale Raum ist Raum, auch das Flächige, Lineare, Punktuelle ist räumlich. Um das umständliche Wort „dreidimensional" nicht dauernd benützen zu müssen, nenne ich den dreidimensionalen Raum den Tiefraum, die Figuren des dreidimensionalen Raumes daher Tiefraumfiguren.

Eine einzelne offene Fläche erzeugt (eine oder) zwei, eine geschlossene zwei Tiefraumfiguren. Im ersten Fall entstehen Grundfiguren, im zweiten eine Grundfigur und eine Binnenfigur. Den Grund nennt man auch den Freiraum.

Die Binnenfigur, die denselben Stellenwert hat wie der Grund, nenne ich: Hohlflächner, diejenige, die denselben hat wie die Fläche: Vollflächner. Der Hohlflächner kann daher offen oder geschlossen sein; der Vollflächner ist, praktisch verstanden, immer geschlossen[1]. Jeder Vollflächner hat eine korrelate Grundfigur, die ihrerseits als offener Hohlflächner aufzufassen ist. Jeder einzelne (gestreute) Vollflächner oder Hohlflächner grenzt mit seiner Grenzfläche durchwegs an den Grund, ich nenne daher die geschlossene Oberfläche auch nachdrücklich die Grundkontur.

Die Geometrie nennt die Tiefraumfiguren „Körper". Da es mir wichtig ist, die bloße Ausgedehntheit von der Materialerfülltheit zu trennen, spare ich das Wort Körper für jene Fälle auf, in denen ich materiell erfüllte Ausgedehntheiten meine, bei denen also „Stellenwert der Punkte" soviel besagt als Materialität.

Der einmal oder mehrmal durchlochte Vollflächner ist eine Siebfigur. Er hat eine in sich geschlossene Grundkontur.

Der Vollflächner, der einen Hohlflächner (als Schale) oder mehrere Hohlflächner umschließt, ist ein hohler Vollflächner; er hat zwei Grundkonturen, eine äußere und eine innere, die jede in sich geschlossen, also voneinander getrennt sind. Der ein- oder mehrmal durchlochte hohle Vollflächner ist eine Siebfigur. Er hat eine einzige in sich geschlossene Grundkontur, wenn jeder innere Hohlflächner durch ein Loch des Vollflächners mit dem Freiraum verbunden ist.

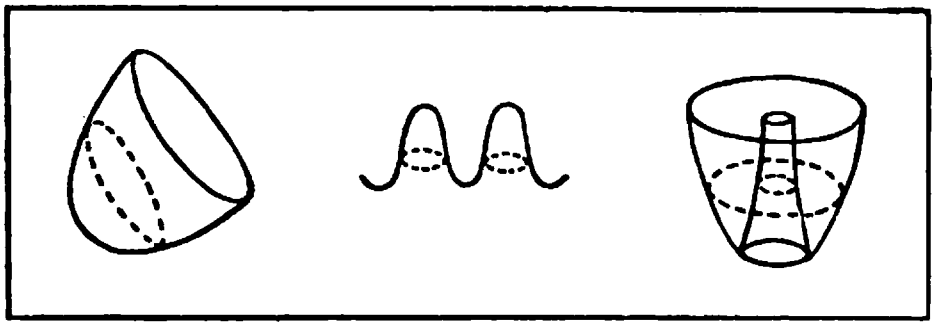
Der Hohlflächner. Alle Flächenmuster ergeben Hohlflächner, sobald man nicht nur die zweidimensionalen Flächen, sondern

[1] Man kann sich theoretisch auch ein unendliches Paraboloid als Vollflächner vorstellen und ebenso andere unendliche, offene Vollflächner.

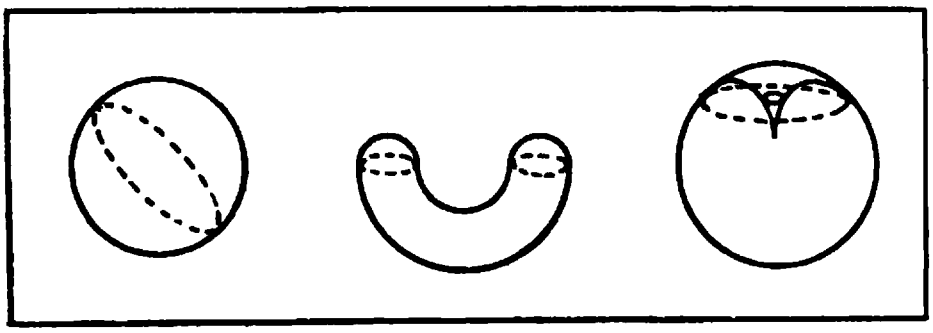
zugleich den durch sie bestimmten Tiefraum meint. Die Begriffe konkav und konvex gelten hier bei geschlossenen Figuren vom Binnenraum her gesehen. Konvex ist ein Hohlflächner, wenn er eine oder mehrere (nach innen) einspringende Eckpunkte (Spitzen) hat — wie z. B. durch Rotation eines Bogens von mehr als Halbkreislänge um seine Schlußsehne als Rotationsachse — oder wenn er eine oder mehrere (nach innen) einspringende Ecklinien oder eine oder mehrere konvexe Flächen hat.

Ich bezeichne einen Hohlflächner als Figur, wenn er eine einzige Grundkontur hat; als offene Figur, wenn er eine offene, als geschlossene, wenn er eine geschlossene Grundkontur hat.

Die offenen Hohlflächnerfiguren sind, je nachdem von welcher Seite man sie beurteilt, konkav oder konvex oder keines von beiden: z. B. die durch die Ebene erzeugten Grundfiguren zweier unendlicher, eben begrenzter Tiefraumhälften, oder schließlich teils konkav teils konvex. Zur Beurteilung dient die Prüfung mittels Schnittebenen; sie ergeben bei der Ebene eine Gerade, bei Hohlflächnern, die von der gleichen Seite gesehen



Offene Hohlflächner



Geschlossene Hohlflächner

Abb. 34. Prüfung offener und geschlossener Hohlflächner durch die Schnittebene.

durchwegs konkav sind (Abb. 34), eine Kurve oder ein aus Geraden oder Kurven, die ebenfalls durchwegs konkav sind, bestehendes Vieleck; bei abwechselnden Konkavitäten und Konvexitäten dagegen zwei getrennte auseinanderliegende Schnittkurven, falls die Schnittebene durch die Konkavität und Konvexität zugleich hindurchgeht.

Die offene Hohlflächnerfigur (mit einer einzigen Grundkontur) bildet im Falle des Wechsels von Konkavität und Konvexität den Ansatz zu einer Sternfigur. Die einzelnen Zacken oder Zipfel (Säcke) solcher offenen Hohlflächner sind dann zwar Konkavitäten und die Zwischenstücke Konvexitäten, aber keine selbständigen Glieder. Es ergeben sich dagegen Glieder, wenn innerhalb der Konkavitäten Konvexitäten vorhanden sind. Passend gelegte Schnittebenen, d. h. solche, die das Glied und zugleich die Konkavität, auf die das Glied aufgesetzt ist, durchschneiden, ergeben zwei ineinanderliegende Schnittkurven (Abb. 34).

Geschlossene Hohlflächner sind entweder konkav (von innen beurteilt), dann ergibt jede Schnittebene je eine geschlossene konkave Hohlfigur; oder sie sind ungegliedert konvex, jede durch die Konvexität und Konkavität gelegte Schnittebene ergibt zwei auseinander liegende Schnittlinien: zwei konkave Hohlfiguren; oder die geschlossenen konvexen Hohlflächner sind gegliederte Figuren, wenn passend gelegte Schnittebenen zwei ineinanderliegende Schnittlinien ergeben (Abb. 34).

Die Gliederung eines Hohlflächners ist stets Innengliederung. Das gilt auch vom offenen Hohlflächner; wechselt man den Standpunkt von der einen auf die andere Seite, so wird, was rechts Innenglied war, von links (außen) nur Konkavität und umgekehrt.

Im übrigen: die Hohlflächnerfigur variiert figural mit der Figuralität der sie zusammensetzenden Flächen in ihren Größen, Krümmungen, Neigungen.

Punkt, Linie, Flachfigur und Hohlflächner. Der Hohlflächner ist in einer, in einigen oder allen seinen Flächen mit den Figuren und Mustern von Punkt, Linie und Flachfigur kombinierbar. Nur entsteht hier theoretisch die (später leicht deutbare) Forderung, daß der offene Hohlflächner auf beiden Seiten, der geschlossene auf der Außen- und Innenseite solche Figuren und Muster tragen kann. Die Fläche spaltet sich in zwei unendlich benachbarte. Diese Muster können gleich oder verschieden sein oder sich so decken, daß man von der einen Seite die symmetrische Umkehrung des Musters der anderen Seite vor sich hat.

Hohlflächner und Fläche. Eine einzelne Fläche bildet mit dem Hohlflächner ein Muster.

Figural variiert dies Muster mit der Figuralität des Hohlflächners und der Fläche.

Vizinal ist die Fläche zum Hohlflächner gestreut, oder sie ist innerer oder äußerer Endschnitt, innerer oder äußerer Randschnitt oder Kreuzschnitt. Bei geschlossenen Hohlflächnern ist der Streuschnitt ein innerer oder äußerer. Die Begriffe sind entsprechend denen der Schnittlinie in der Hohlfigur (S. 118) zu definieren.

Vizinal ist ebenso wie die Schnittfläche der Tiefraum selbst zu betrachten:

Ein innerer Endschnitt ergibt zwei Schiffe oder bei Unterscheidung einer (kürzeren) Querrichtung zwei Joche. Sobald ich mich auf die von der Richtung der Schwerkraft festgelegten Begriffe oben und unten beziehe (was ich streng genommen erst nach Behandlung des Elementes Kraft als Schwerkraft, d. h. als Sinn erster Dimension tun dürfte), ergibt ein horizontaler Endschnitt zwei Geschosse. Ein Randschnitt ergibt Raumspaltung, so daß zwei Kojen oder Logen im Hohlflächner entstehen oder bei äußerem Randschnitt, an ihm (wie zwischen Strebepfeilern). Der horizontale Randschnitt ergibt innere oder äußere Balkone. Der Kreuzschnitt ergibt als reiner Rand-

schnitt zugleich Innen- und Außenkojen oder Innen- und Außenbalkone oder, als Endschnitt durchgeführt, Schiffe mit äußerer Fortsetzung in den Freiraum oder Geschosse mit nach außen vorspringenden Balkonen.

Zwei innere vertikale Endschnitte ergeben entweder drei Schiffe, wenn sich die Endschnitte nicht schneiden (Streifen des Tiefraums) oder, wenn sie sich schneiden, bei vertikalen (oder schrägen) Endschnitten zwei Schiffe und zwei Joche, oder, wenn der eine horizontal liegt, zwei Geschosse von je zwei Schiffen oder, wenn beide horizontal liegen, drei Geschosse. Der Schnitt beider Endschnitte ist der Ansatz zur Tiefraumfächerung.

Bei drei und mehr (vertikalen) Endschnitten mit gemeinsamer Schnittlinie entsteht die Gruppe der Radialjoche, wie in gotischen Chören. Bei drei und mehr (vertikalen) Endschnitten, die sich mehrmals, aber stets je in einer Linie schneiden, entstehen Tiefraumschlingen.

Durch die Kombination von Schiffen und Jochen entstehen Tiefraumnetze, wenn sich je zwei Schnittflächen in je einer Schnittlinie schneiden. In den Tiefraumnetzen unterscheiden wir End- und Zwischenschiffe, End- und Zwischenjoche. Das Tiefraumnetz kann als Kreuzung von Tiefraumstreifen aufgefaßt werden. Den einzelnen Raumteil, der zugleich einem Schiff und einem Joch angehört, nenne ich das Schiffjoch („Kompartiment"). Es gibt bei zwei Schiffen nur Randschiffjoche, bei drei und mehr Schiffen auch Binnenschiffjoche.

Ein horizontaler Schnitt, der sich nur auf ein Schiff oder Joch beschränkt, heißt Empore. Die Emporen sind entweder Rand- oder Binnenemporen oder beides kombiniert. Sie können in Mehrzahl übereinander liegen und sich mit inneren und äußeren Balkonen kombinieren. Emporen können aber auch entweder durch mehrere Schiffe oder durch mehrere Joche greifen, die Empore ist dann selbst entweder mehrschiffig oder mehrjochig. Allgemein ist die Empore negativ dadurch definiert, daß

sie durch ein oder mehrere Schiffe (bzw. Joche) greift, aber nicht durch alle jeweils vorhandenen. Wenn Schiffe und Joche zugleich vorhanden sind, gilt für die Emporen die Definition, daß sie horizontale Schnittebenen sind, die durch einige aber nicht alle Schiffjoche hindurchgreifen.

Balkone sind horizontale Schnittebenen, die durch das einzelne Schiff (oder Joch) nicht ganz durchgreifen, mithin eine freie Grenzlinie haben, die weder in der Außenkontur, noch in einer der Schiff- oder Jochschnittflächen liegt. Die Balkone können Balkonbrüstungen haben, die in diesen freien Grenzlinien errichtete abermals nicht durchgreifende, aber nun vertikale Schnittflächen sind, sie bilden mit dem Balkonboden Flankenstoß. Ein horizontaler Randschnitt, der sich auf ein Joch oder einige beschränkt, d. h. jedenfalls nicht alle umfaßt, heißt Brücke; es gibt Randbrücken, die nur das Randjoch durchsetzen (sie sind ebenso als Querempore bezeichenbar) und Binnenbrücken über Binnenjochen.

Die vertikalen Randschnitte innerhalb von Emporen ergeben Emporenkojen (Emporenlogen), die innerhalb der Balkone Balkonkojen.

Ordinal ist bei Regelmäßigkeit des Hohlflächners die Lage der Fläche identisch mit der Achsenebene, woraus die unregelmäßigen Varianten sich ableiten lassen.

Dividual hat die Schnittfläche dieselben vier Hauptvarianten wie die Schnittlinie, es sind aber statt der ein- und ausspringenden Punkte ein- und ausspringende Linien einzusetzen, also (von innen gesehen) Gratlinien und Kehllinien.

Gratlinien oder Kehllinien können offene oder in sich geschlossene Linien sein. Durch Entlanggleiten einer Kardoide an einer Geraden entsteht eine Zylinderfläche mit einem Grat nach innen (Abb. 35); jede durch diesen Grat gelegte Ebene ergibt im Bereich des Grates Addition und, da sie außerdem nur Zwischenlinien trifft, im Bereich der Zwischenlinie Division, so daß hier Vermischung eintritt. (Der Zylinder ist oben und

unten durch Ebenen geschlossen zu denken, auch hier trifft die Schnittfläche nur Zwischenlinien.) Durch Entlanggleiten einer aus zwei Dreiviertelkreisen bestehenden, erzeugenden Linie an einer Geraden entsteht ein Zylinder mit zwei inneren Graten. Die Ebene (oder zylindrisch gebogene Fläche), die durch diese zwei Grate geht, erzeugt ebenfalls Vermischung, weil sie oben und unten (auf Boden und Decke) auf Zwischenlinien trifft. Reine Addition entsteht nur, wenn die Schnittfläche so

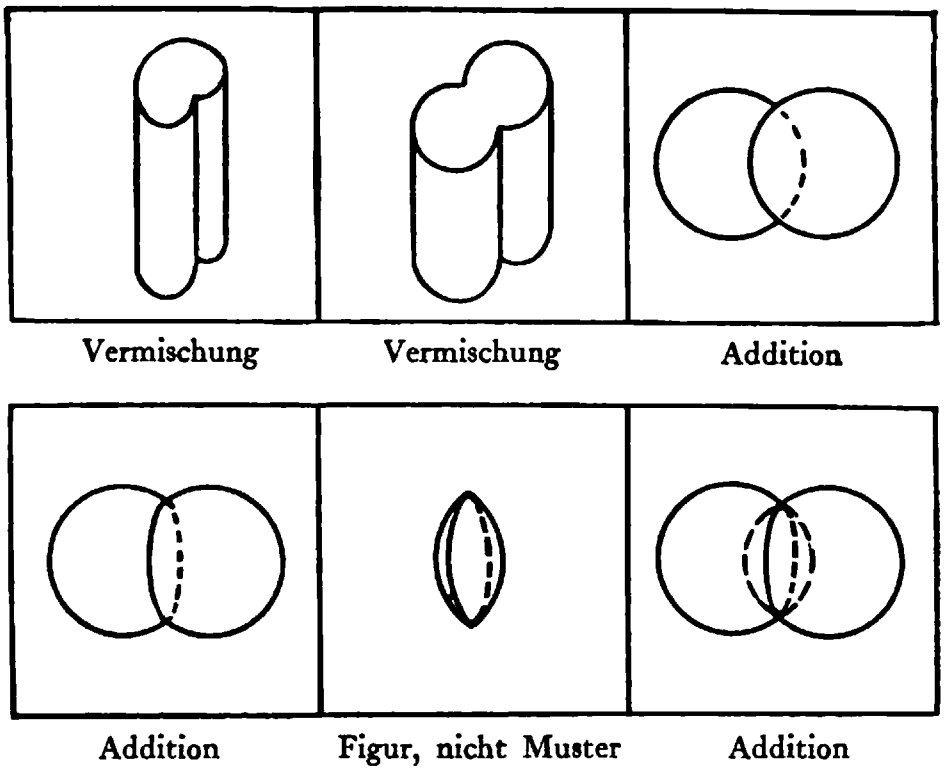


Abb. 35. Beispiele von Dividualitätsarten des Hohlflächners.

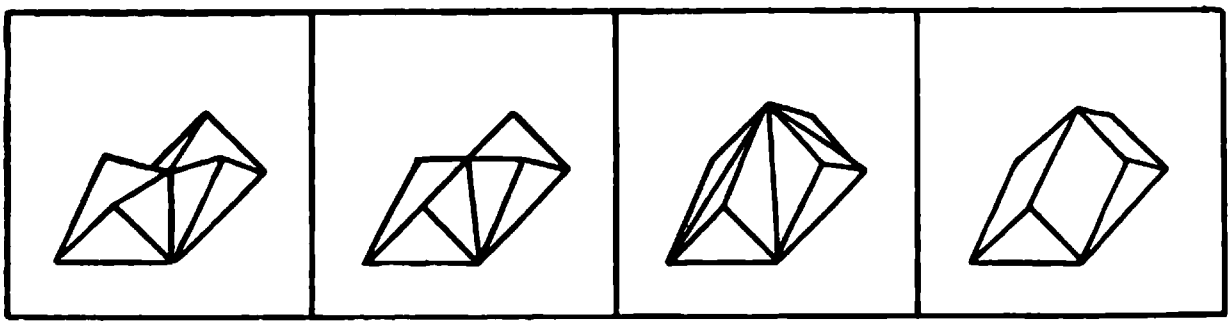
durch einen in sich geschlossenen inneren Grat geht, daß dieser ganz in der Schnittfläche liegt. Z. B. zwei gleichgroße Dreiviertelkugelflächen, die platt zusammengepaßt sind, ergeben als solche eine gegliederte konvexe Figur; eine Schnittebene, die durch den gemeinsamen Kreis hindurchgeht, also selbst kreisförmig ist (ein Endschnitt), ergibt Addition. Alle anderen Ebenen ergeben in diesem Beispiel Division.

Zur Durchdringung gehören auch hier mindestens zwei Schnittflächen, die sich im gleichen Grat schneiden und von denen die eine oder beide die knicklose Fortsetzung der Grund-

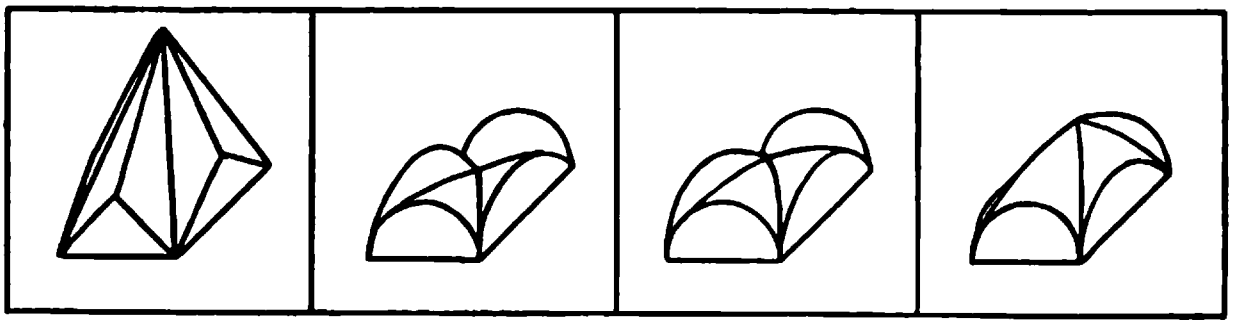
kontur sind. Also im Beispiel der Dreiviertelkugel entsteht Durchdringung, wenn mindestens die eine Kugelfläche fortgesetzt ist, so daß z. B. die Ganzkugel in die Dreiviertelkugel eindringt, während die andere Schnittfläche eben oder anders gekrümmt ist als die Kugel; oder, falls beide Kugeln Ganzkugeln sind, so daß beide sich durchdringen (Durchdringung). Wenn dagegen Schnittflächen gegeben sind, die nur Knicke mit der Grundkontur ergeben, so entsteht reine Addition aus drei Tiefräumen. Während der mittlere bei Durchdringung Verschmelzraum ist, darf er bei reiner Addition nicht so genannt werden, er ist dann vizinal eine Tiefraumschlinge additiver Art.

Man wird allerdings im Beispiel zweier addierter Dreiviertelkugeln (Abb. 33) berechtigt sein, ebenfalls von Durchdringung zu reden, weil man beide Kugelflächen eindeutig — in Gedanken — fortsetzen und ihr Fehlen als vollständige Durchlochung ausdeuten kann. Mit genau demselben „Recht" aber darf man auch die „Addition" zweier gleicher Kugelkalotten (als bikonvexe Linse gemeint) eine „Durchdringung" nennen, sobald man sich die zugehörigen (Dreiviertelkugel)flächen ergänzt und nur als völlig durchlocht vorstellt. Allerdings wird man den ersten Fall für psychologisch zwingender halten dürfen als den zweiten, weil man dort die Ergänzungsflächenstücke innerhalb der gegebenen Raumkontur einträgt, hier dagegen außerhalb. Dies Beispielpaar ist deshalb wichtig, weil es für manche in der Praxis begegnende Raumformen paradigmatisch ist, wie etwa bei der Beurteilung des Rhombendaches.

Zwei kongruente dreikantige Prismen, die senkrecht gegeneinander gestellt sind (Abb. 36), ergeben eine uns sehr vertraute Durchdringung: das einfache horizontal streichende Faltendach. (Ich benutze diese Bezeichnung, denke aber hier an die dem wirklichen Faltendach zugrunde liegende schematische Hohlflächnerform!) Dies Faltendach hat vier Dreieckgiebel, zwei sich horizontal kreuzende Scheitellinien und vier (von innen gesehen) Gratlinien (die von außen gesehen Kehllinien sind).



Faltendach mit fallenden Firsten | Faltendach mit horizontalen Firsten | Faltendach mit steigenden Firsten | Rhombendach



Achtseitige Pyramidendurchdringung | Kreuzgewölbe mit fallenden Scheiteln | Kreuzgewölbe mit horizontalen Scheiteln | Kreuzgewölbe mit steigenden Scheiteln

Abb. 36. Beispiele der Durchdringung von Hohlflächnern.

Der Verschmelz- oder Unionsraum ist hier durch die vier ebenen Dreiecke begrenzt, die sich durch die je zwei Nachbargrate legen lassen, es ist eine vierseitige Pyramide. Zwischen ihr und den Vertikalebenen, die man durch je zwei Nachbarfußpunkte der Grate legt, entstehen Zwickelräume (hier in der Gestalt von Tetraedern), welche die einfachsten Vertreter der Stichkappen ergeben. Die vierseitige Pyramide für sich allein wird niemand als Durchdringung ansehen (durch Fortsetzung ihrer Seitenebenen); dagegen ist sie innerhalb des Faltendaches Unionsraum der Durchdringung.

Man kann von dieser Gestalt des horizontalen Faltendaches sich die übrigen Faltendächer entwickeln, indem man zwar die Giebel beibehält, aber die Scheitellinien und Gratlinien aus Gummischnüren denkt und den Kreuzungspunkt dieser acht Linienstücke vertikal senkt oder hebt. Bei Senkung entsteht das Faltendach mit (nach innen) fallenden, bei Hebung mit (von innen gesehen) steigenden Scheiteln. Bei der konti-

nuierlichen Folge der so (genetisch) erzeugten, steigenden Faltendächer nimmt der Einsprung der Gratlinien kontinuierlich ab, die Falten des Daches werden immer flacher, bis man (wenn der Scheitel die doppelte Giebelhöhe erreicht) das Rhombendach erhält; hier liegen die Grate als Diagonalen in jener Ebene, die durch die benachbarten Seiten je zweier Giebel bestimmt ist, d. h. als „Grate" verschwinden sie. Bei weiterem Steigen des Scheitels schlägt das Faltendach in eine achtseitige Pyramide um, die mit dem vierseitigen Prisma, das den Giebeln entspricht, sich durchdringt. Das Rhombendach ist also die Übergangsstelle in dieser kontinuierlichen Gestaltenreihe. Beim Rhombendach sieht man zunächst auch keine „zwei Schnittflächen", wie sie durch die Definition der Durchdringung gefordert sind und es scheint, daß der Gebrauch, hier von Durchdringung zu reden, sich nicht deskriptiv, sondern nur genetisch rechtfertige. Allein hier stehen wir vor einer Form, die dem Paradigma der als Durchdringung aufgefaßten Linse entspricht. Das Rhombendach ist nicht nur „genetisch" Durchdringung, weil wir uns vorstellen, daß es aus der Durchdringung eines quadratischen Prismas mit einer übereck gestellten Pyramide (von der Seitenlänge der Diagonale des Prismaquadrats) entsteht, sondern es besteht wirklich aus dem Unionsraum, dem die äußeren Zwickelräume abgeschnitten sind, der aber Unionsraum bleibt. Durch das Abschneiden der Zwickelräume werden die zwei definitorisch geforderten Schnittflächen zu Außenkonturstücken, aber ihrem Wesen nach bleiben sie innere Schnittflächen. Entsprechendes gilt für die genannten achtseitigen Pyramidenhelme mit vier Giebeln.

Durch Ersatz der liegenden Dreieckprismen (Satteldächer) durch liegende Halbkreiszylinder (Tonnengewölbe) (Abb. 36) erhält man als Durchdringung das römische Kreuzgewölbe, dessen Unionsraum das Klostergewölbe ist. Letzteres könnte man für sich allein betrachtet, analog dem Beispiel der bikonvexen Linse auch als Durchdringung ansehen, was aber kaum

jemand verfechten wird. Im Kreuzgewölbe ergeben sich zwischen dem hineingedachten (durch Fortsetzung der Tonnenflächen) entstehenden Klostergewölbe und dem außerhalb der Kreuzung liegenden Tonnenteile Stichkappen (die wieder durch Vertikalebenen abzugrenzen sind). Den Giebeln des Faltendaches entsprechen hier die Halbkreisschildwände, den gradlinigen Graten die Halbkreisgrate. Auch hier kann man durch Senken des Scheitels die Kreuzgratgewölbe mit fallenden Stichkappen, durch Heben die mit steigenden Stichkappen in kontinuierlicher Folge erzeugen. In sämtlichen vierteiligen Kreuzgratgewölben liegen nun ebenfalls Durchdringungen vor, nicht nur weil man sie sich genetisch aus der Durchkreuzung von zwei oder vier Zylindern entstanden denken kann, sondern weil deskriptiv die Grenze zwischen dem Unionsraum (Klostergewölbeform) und den vier Stichkappen, wenn auch nur als völlig durchlochte Fläche, gegeben ist. Bei dem römischen Kreuzgewölbe mit horizontalen Scheiteln hat der Unionsraum die relativ einfache Gestalt des quadratischen Klostergewölbes, bei steigenden Stichkappen scheint die Gestalt vielleicht etwas komplizierter, aber sie ist ebenso eindeutig durch Fortsetzung der Stichkappenflächen, die ja gesetzmäßig sind, gegeben.

Auf die weiteren Gewölbe- und Dachgestalten, die von hier aus sich entwickeln lassen, einzugehen, ist in diesem Zusammenhang nicht nötig, da es sich nur um die Sicherung des Begriffs „Durchdringung“ handelt.

Alle Vizinitäten (Schiffe, Joche, Geschosse usw.) können additiv oder divisiv gebildet sein, also auch vermischt oder sich durchdringend.

Punkt, Linie, Flachfigur, Hohlflächner und Fläche. Hier kommt zu dem früher (S. 178) Gesagten hinzu, daß auch die Schnittfläche Träger von Punkt-, Linie- und Flachfigur oder -muster werden kann. Auch sie ist theoretisch mit ihren beiden Ansichtseiten getrennt als Grund solcher Figuren und Muster benutzbar.

Der Vollflächner. Aus jeder geschlossenen Hohlflächnerfigur wird eine Vollflächnerfigur, wenn alle Punkte innerhalb der Grundkontur denselben Stellenwert erhalten wie diese. Die Begriffe konkav und konvex gelten hier vom Freiraum her — also umgekehrt wie beim Hohlflächner. Der Vollflächner ist also konkav, wenn er einen oder mehrere von außen her einspringende Eckpunkte (Spitzen) wie etwa die Form des Apfels (an Stil und Blüte) hat oder wenn er eine oder mehrere einspringende Ecklinien oder eine oder mehrere konkave Flächen hat.

Ich bezeichne den Vollflächner als Figur, wenn er eine einzige äußere Grundkontur hat, als konvexe Figur, wenn jede Schnittebene eine Schnittlinie ohne einspringende Ecken ergibt; die Schnittlinie, für sich beurteilt (als Hohlfigur), ist konkav, der ganze Schnitt dagegen (als Vollfigur) ist ebenfalls als konvex zu bezeichnen, genau wie der Vollflächner selbst. Ich bezeichne ihn dagegen als konkave Figur, wenn sich Schnittebenen legen lassen, die eine Schnittlinie mit einer oder mehreren einspringenden Ecken (Eckpunkt, Ecklinie oder konkave Kurve) ergibt, und, falls sich zwei Schnittlinien ergeben, beide ineinander liegen. Ich bezeichne eine Figur als gegliedert, wenn sie konkav ist und sich Schnittebenen legen lassen, die zwei auseinanderliegende, in sich geschlossene Schnittlinien ergeben: Außengliederung.

Die Fülle möglicher Vollflächnerfiguren ist also gleich der Fülle möglicher geschlossener Hohlflächnerfiguren. Eine genauere Einsicht gewinnt man durch schrittweise Abwandlung der Grundkontur; ich hätte sie auch bei den Hohlflächnerfiguren durchführen können. Es ist aber leichter, sich diese Gestalten an Vollflächnern vorzustellen.

Wie der Bildhauer aus einem beliebig gestalteten Block — wenn nur die gewünschte Größe ausreicht — jede beliebige Gestalt herstellen kann, so läßt sich theoretisch von jeder beliebigen Grundkontur ausgehen. Ich wähle den bequemsten Weg, gehe

von der Kugel aus. Alle in der Kugel enthaltenen Vollflächnerformen finde ich durch Subtraktion. Es ist das Verfahren des Steinbildhauers und Holzschnitzers, der das Material bis zu der von ihm gewollten Stelle „räumt". Der Schnitzer benutzt, um ebene Schnitte zu erhalten, das gerade Messer oder die Säge, um konvexe oder konkave Schnitte zu führen, das Löffel- oder Rinnenmesser. Er muß sehen, wie er mit einer relativ geringen Zahl von Werkzeugen auskommt, kann mit Kurvenstößen allmählich die Kurve und gekrümmte Fläche erreichen. Für die Theorie steht für jede Krümmung eine besondere Schnittkugel zur Verfügung; ich schneide daher der Reihe nach die Vollkugel mit unendlich vielen Schnittkugeln, zuerst mit nur einer Schnittkugel, dann mit zweien usw. Die Ebene soll als Sonderfall der Kugel gelten: Radius gleich unendlich. In welcher Größe man bei diesem abstrakten Vorgang die Vollkugel wählt, ist gleichgültig, denn jede der entstehenden Gestalten ist in jeden Maßstab übersetzbar. Ich schiebe jede Schnittkugelfläche von der Berührung mit der Vollkugel aus durch die ganze Vollkugel hindurch und gebe andererseits der Schnittkugel der Reihe nach alle Radiuslängen von Null bis unendlich; dadurch erhalte ich alle Krümmungen an der Schnittseite, dagegen bleibt an dem Reststück der Vollkugel die einmal gewählte Krümmung feststehend sich gleich. Da ich nun an dem Vollkugelrest (das ist mein jeweils gesuchter Vollflächner) durch Übersetzung in jeden Maßstab auch alle Krümmungen erhalten kann, sind alle Kombinationsmöglichkeiten erfaßt.

Eine Schnittkugel mit unendlich großem Radius, also eine Schnittebene, welche in der Anfangslage die Vollkugel berührt (Abb. 37), sie dann durch Parallelverschiebung durch-

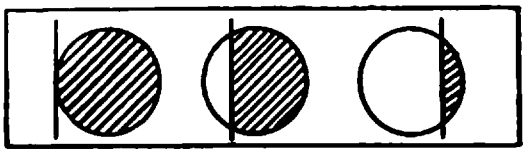


Abb. 37. Vollkugel mit ebener Schnittfläche: plankonvexe Linsen.
(Im Querschnitt dargestellt.)

wandert, bis sie die Vollkugel wieder berührt und verläßt, ergibt sämtliche plankonvexen Linsen. Die Konvexität ist also hier durch die Vollkugel festgelegt und daher in jeden Maßstab übersetzbar — daher das Wort „sämtliche".

Eine Schnittkugel mit endlichem, aber sehr großem Radius, welche die Vollkugel mit ihrer Hohlseite berührt (so daß also die Vollkugel innerhalb der Schnittkugel liegt) (Abb. 38), er-

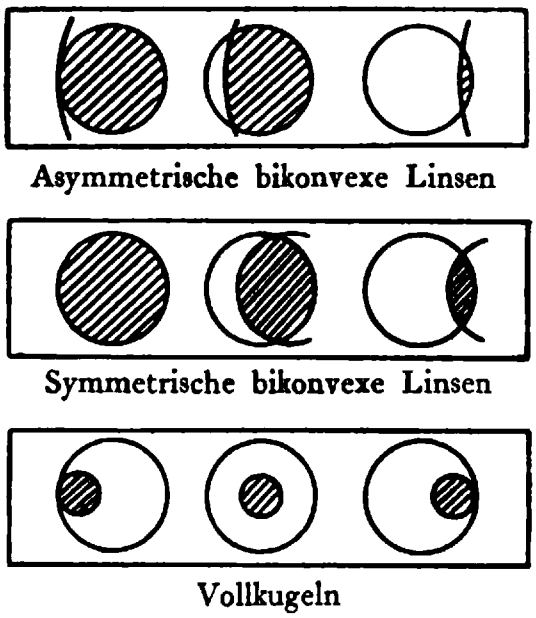
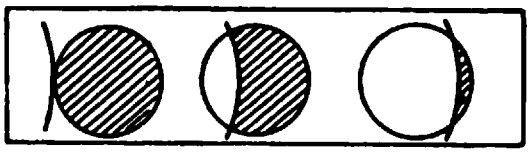


Abb. 38. Vollkugel mit konkaver Schnittfläche: bikonvexe Linsen und Kugeln. (Im Querschnitt dargestellt.)

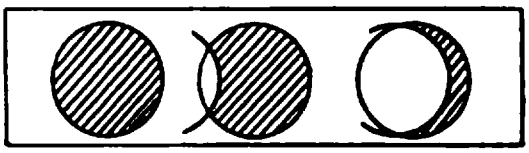
zeugt auf der Vollkugel im Weiterwandern eine kugelige Abplattung, es entstehen im Hindurchwandern alle asymmetrischen bikonvexen Linsen, und dies bei stets kleiner werdendem Radius der Schnittkugel, solange bis der Radius dem der Vollkugel gleich ist. Dann deckt sich die Schnittkugel in ihrer Ausgangsstellung mit der Vollkugel und erzeugt im Hindurchwandern symmetrische bikonvexe Linsen. Wird der Radius noch kleiner und man beginnt wie früher mit der Berührungsstelle (Innenberührung), dann schneidet die Schnittkugel als Rest den innerhalb ihrer selbst befindlichen Teil aus und die bikonvexe Linse, die von der Vollkugel übrig bleibt, ist der Abfall, der subtrahierte Teil oder Subtrahend. Der Rest ist eine Kugel, kleiner als die Vollkugel; man erhält also hier die

Reihe aller Kugeln, die kleiner sind als die Vollkugel. Daß ich diesen Fall besonders aufzähle, hat seinen guten Grund; wenn nämlich nachher die Vollkugel beibehalten wird, aber statt der Schnittkugel eine andere Flächenart gewählt wird, erhält man hier die Formen der betreffenden Schnittfläche, z. B. die ellipsoidischen Schnittflächen, also auch das Ellipsoid, das sonst in der Reihe fehlen würde. Nur wenn der Vollflächner und der schneidende Hohlflächner gleichgestaltig sind, tritt hier die Wiederholung der schon in der Ausgangsform gegebenen Gestalt ein.

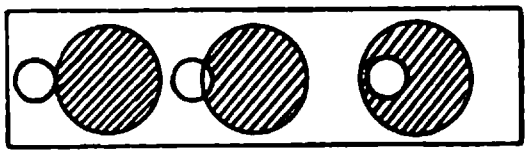
Eine Schnittkugel mit endlichem, aber sehr großem Radius, welche die Vollkugel in ihrer Ausgangsstellung mit ihrer konvexen Seite berührt (so daß also die Vollkugel außerhalb der Schnittkugel liegt) (Abb. 39), erzeugt beim Hindurchwandern Mulden, es entstehen konkavkonvexe Linsen. Bei großem



Asymmetrische konkav-konvexe Linsen



Symmetrische konkav-konvexe Linsen



Asymmetrische konkav-konvexe Linsen und Hohlkugeln

Abb. 39. Vollkugel mit konvexer Schnittfläche: konkav-konvexe Linsen und Hohlkugeln. (Im Querschnitt dargestellt.)

Radius sind die Mulden flach, die Muldenkrümmung (Konkavität) wird bei abnehmendem Radius immer stärker, während die Krümmung der konvexen Seite sich gleich bleibt. Bei Gleichheit der beiden Kugeln entstehen konkavkonvexe Linsen, die auf der konkaven und konvexen Seite gleich starke

Krümmung haben. Die Linse wird immer dünner, bis sich beide Kugeln decken und die Vollkugel verschwindet. Benutzt man Schnittkugeln, die kleiner sind als die Vollkugel, so entstehen zuerst Linsen, deren konkave Krümmung stärker ist als die konvexe. Wandert aber die Schnittkugel über die Innenberührung in der Vollkugel weiter, so entstehen Hohlkugeln, zuerst die mit exzentrischen Grundkonturen (denn es entsteht jetzt eine innere Grundkontur), dann beim Zusammenfall der Mittelpunkte die (sämtlichen) Hohlkugeln mit konstanter Schalendicke, d. h. je nach den Maßen die dünnschaligen und dickschaligen.

Die Hohlkugel stellt sich hier systematisch ein, obwohl ich zur Besprechung der Kombination von Vollflächner und Hohlflächner erst etwas später gelange, weil die Schnittkugel ein Hohlflächner ist, also hier schon eine Kombination beider vorliegt; nur ist sie sonst lediglich Hilfskonstruktion, indes sie bei den Hohlkugeln (als Bestandstück des Ergebnisses) stehen bleibt.

Diese Serie von Tiefraumfiguren: konvexe Figur, konkave Figur und hohle Vollflächnerfigur sind einfachste Formen ungegliederter Art. — Die Linsen haben kreisförmige Grate.

Zwei Kugelschnittflächen sind entweder gleicher oder verschiedener Gattung. Sie können sich gegenseitig schneiden und dann kommt es darauf an, ob sie sich innerhalb der Vollkugel schneiden, weiter darauf, ob diese Schnitte Endschnitte sind oder zwei Randschnitte, die bis zur gegenseitigen Erreichung, d. h. nur bis zu ihrer gemeinsamen Linie geführt werden. Bei zwei gleichen Endschnitten entsteht eine Gratlinie, bei zwei sich treffenden Randschnitten eine Kehllinie. Zwei ebene Schnitte erzeugen gerade Grat- und Kehllinien; zwei konkave und konvexe Schnitte kreisförmige. Letztere können entweder volle Kreise sein oder sie sind nur Kreissegmente.

Die zwei Kugelschnittflächen sind zwar für diese Methode lediglich Hilfskonstruktion, allein, genau genommen, handelt es sich auch hier bereits um die Kombination von Vollflächner

und Hohlflächner, da ja jeder Kugelschnitt (auch schon ein einzelner) als Hohlflächner aufgefaßt werden muß. Sobald nun zwei Kugelschnitte gelegt werden, also zwei Hohlflächner, bilden diese zwei miteinander ein Hohlflächnermuster, wenn jeder für sich seine eigene Grundkontur hat. Die Vollkugel oder ihr Rest dagegen bleibt ex definitione eine Figur, weil sie eine geschlossene Grundkontur hat. Wenn also zwei ebene Schnitte gelegt werden (Abb. 40), die entweder parallel sind oder zwar geneigt, aber ohne sich innerhalb der Vollkugel zu schneiden, so bilden sie miteinander ein Hohlflächnerstreumuster, aber der Vollkugelrest bleibt Figur. Die Schnittebenen erzeugen je eine kreisförmige Abplattung. Bei zwei Schnitt-

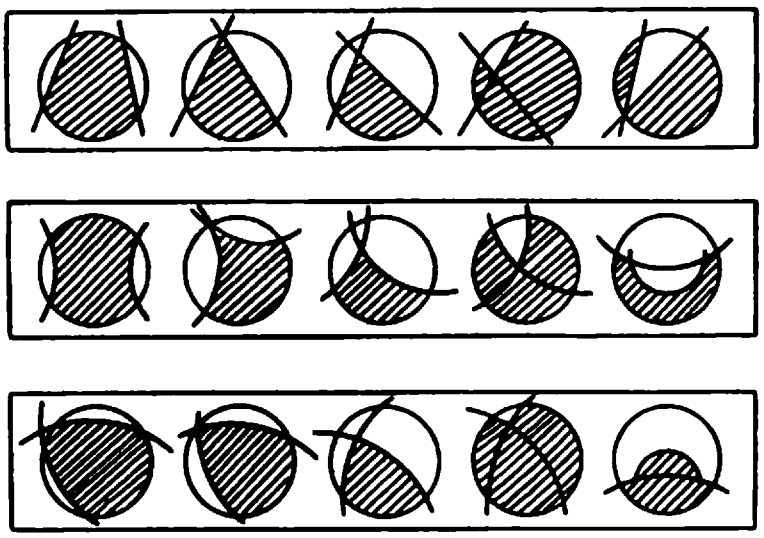


Abb. 40. Vollkugel mit je zwei gleichartigen Kugelschnitten. (Im Querschnitt dargestellt.)

ebenen kann man die eine ruhen lassen, die andere allmählich neigen, bis sich ihre gemeinsame Schnittlinie der Vollkugeloberfläche so nähert, daß sie einen Punkt mit ihr gemein hat. Dann berühren sich die beiden Abplattungen. Bei Fortsetzung der Neigung entsteht bei Endschnitten ein Keil mit einer geraden Gratlinie, bei Randschnitten eine Kerbe mit gerader Kehllinie, die Gratlinien auf der Grundkontur sind jetzt keine vollen Kreise mehr. Bei weiterem Drehen der einen Ebene gelangt man schließlich wieder zu einer Lage, in der alle drei Flächen nur einen Punkt gemein haben; bei Endschnitten ent-

steht eine einzige, bei Randschnitten zwei, sich mit den Graten berührende Kugelkalotten, die bei noch weiterer Drehung der einen Schnittebene auseinanderfallen, d. h. jetzt entsteht tatsächlich ein Vollflächnermuster.

Die zwei Abplattungen an der Vollkugel, als zweidimensionale Kreisflächen bzw. Kreisflächenstücke betrachtet, bilden ein Flächenmuster, sowohl wenn sie sich noch gar nicht berühren, wie nachher bei Berührung und gegenseitiger Schneidung. Auf die Muster sind alle Begriffe der Mustergattungen anwendbar. Die zwei Kreise sind zuerst gestreut, dann punktuell gereiht, dann entstehen zwei linear gereihte Kreissegmente, die räumlich miteinander einen Winkel bilden. Gruppen können bei nur zwei Schnitten noch nicht auftreten. Zur Kugel liegen sie axial, wenn die auf die Schnittebenen senkrecht gezogenen Radien entweder miteinander den Winkel von 180° oder von 90° einschließen.

Nach derselben Methode kann man zwei Kugelschnitte legen, die von der Vollkugel her gesehen konvex sind (Abb. 40), also zugleich zweierlei konkavkonvexe Linsen erzeugen. Es entstehen zuerst zwei auf der Vollkugeloberfläche gestreute konkave Flächen mit Kreisgraten, dann zwei mit den Kreisgraten sich berührende, dann schneiden sich die Schnittkugelflächen in einer, vom Freiraum her gesehen, konkaven Gratlinie, wenn Endschnitte — dagegen in einer konkaven Kehllinie, wenn Randschnitte gelegt werden. D. h. es entsteht der Keil bzw. die Kerbe mit zwei konkaven Keil- bzw. Kerbflächen. Zwei durch Endschnitt erzeugte Mulden verschiedener Krümmungsstärke, so gelegt, daß die eine von ihnen mit stärkerer Krümmung auch den größeren Tiefgang in das Innere der Vollkugel hat, geraten beim Weiterwandern zur Innenberührung und schließlich zum Ineinanderliegen, es entsteht die Mulde in der Mulde; dann ist der eine Schnitt Endschnitt geblieben, der andere Binnenschnitt geworden. Der Vollflächner als ganzer ist eine konvexbikonkave Figur. Die Flächen, die seine Oberfläche (seine

Grundkontur) ausmachen, sind dagegen ein Muster, die zwei Muldenflächen sind figural kreisförmige Kugelmulden, vizinal entweder gestreut oder gereiht, ordinal entweder geordnet oder unregelmäßig (gestreut oder gereiht).

Zwei konkave Kugelschnitte (Abb. 40) (d. h. der Kugelschnitt ist von der Vollkugel aus gesehen konkav) ergeben zwei konvexe Flächen auf der Vollkugel, zuerst zwei isolierte mit vollem Kreisgrat, dann zwei sich punktuell berührende, zuletzt zwei sich schneidende. Es entsteht bei zwei sich schneidenden Endschnitten eine konvexe Gratlinie, bei zwei Randschnitten eine konvexe Kehllinie; also der Keil bzw. die Kerbe mit zwei konvexen Keil- bzw. Kerbflächen[1]. Zwei durch Randschnitt erzeugte Konvexitäten verschiedener Krümmungsstärke, so gelegt, daß die eine davon, die mit flacherer Krümmung, den größeren Tiefgang in die Vollkugel hat, geraten beim Weiterwandern zu Innenberührung, schließlich zum Aufeinandersitzen, es entsteht der Buckel auf der Konvexität. Aber dann ist der eine Schnitt Randschnitt geblieben, der zweite Binnenschnitt geworden. Der Vollflächner als ganzer ist eine trikonvexe Linse; eine Figur. Die Flächen, die seine Oberflächen ausmachen, sind ein Muster von konvexen Kugelflächenstücken, speziell die zwei auf der Kugel erzeugten Flächenstücke sind erst gestreut, dann berühren sie sich, dann sind sie linear gereiht.

Um diese Gebilde sich leicht vorstellen zu können, ersetze man die Vollkugel durch einen grünen Apfel, die Schnittebene durch ein Messer, die Schnittkugeln durch scharfrandige Löffel, die man entweder mit der Rückenfläche (konvex vom Apfel aus) oder umgekehrt (konkav vom Apfel aus) ansetzt. Die Mulden, Ebenen und konvexen Schnitte erscheinen dann weiß als Apfelfleisch, während die unbeschnittene Kugelseite grün bleibt. Bei je einem Schnitt liegen die Gratlinien an der Grenze

[1] Bei bestimmter Lage der Schnittkugeln entstehen auch Kerben mit einer konvexen und einer konkaven Schnittfläche, vgl. Abb. 22 a.

von Grün und Weiß, bei zweien teils ebenso, teils, wie auch die Kehllinien, im Weiß, d. h. im Apfelfleisch selbst. — Auch den Unterschied von End- und Randschnitt kann man sehr leicht anschaulich machen: mit einem geraden Messer schneide man eine Kugelkalotte ganz ab, ein zweiter Schnitt, der den ersten kreuzt, ergibt den zweiten Endschnitt; dagegen das Herausschneiden eines Radialviertels geschieht durch zwei Schnitte, die nur bis zur Apfelachse gehen (bis Stiel und Blüte), es sind zwei Randschnitte. Der Abfall (Subtrahend), der in der Plastik verschwindet und beim Apfelbeispiel als Nebenergebnis sich aufdrängt, ist stets selbst eine Gestalt, die dem korrelaten Hohlflächner (als Teil des Freiraums) entspricht.

Zwei Mulden können bei bestimmter Krümmungsstärke mit bestimmtem Tiefgang sich im Innern der Vollkugel berühren, ehe noch auf der Oberfläche sich die Grate berühren; bei weiterem Zueinanderwandern (Abb. 41) entsteht dann für eine kurze Strecke (dieser Wanderung) eine Vereinigung der Mulden im Vollkugelinnern, noch ehe sich die Grate außen berühren, d. h. es entsteht eine Durchstechung. Zwei solche Kugelmulden, deren Mittelpunkte auf demselben Vollkugeldurchmesser angeordnet liegen, ergeben zentrische Durchlochung, die anderen exzentrische.

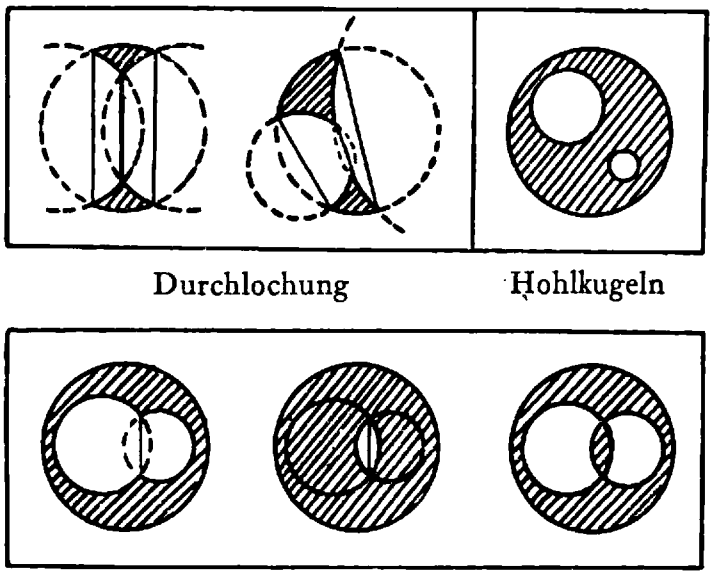


Abb. 41. Vollkugel mit zwei Kugelschnitten. (Im Querschnitt dargestellt.)

Zwei konkave Schnitte, deren Radius kleiner ist als die Vollkugel, oder zwei Hohlkugelschnitte ergeben zwei Hohlräume in der Vollkugel, deren jeder in der Schale des anderen liegt; oder beide Hohlkugelschnitte schneiden einander als Endschnitte — dann entsteht innerhalb der Vollkugel ein Hohlraum mit einer kreisförmigen Gratlinie, die Keimform der Muscheln —, oder als Randschnitte — dann entsteht ein Hohlraum, der einer bikonvexen Linse gleicht.

Alle diese Formen sind konvexe oder konkave ungegliederte Figuren bis auf den Buckel auf der Konvexität, der eine gegliederte Figur erzeugt. Das Merkmal des Glieds ist hier erfüllt: es ist möglich, Schnittebenen so zu legen, daß zwei auseinanderliegende Schnittlinien entstehen.

Zwei ihrer Art nach verschiedene Kugelschnitte kombiniert ergeben zum Teil neue Formen. Die Durchführung eines konvexen und eines konkaven Schnittes ergibt bei Streuung nur ein Nebeneinander uns bereits bekannter Formen; bei Berührung von Buckel und Mulde gibt es eine Wellenlinie durch den Berührungspunkt; bei Ineinanderwandern entsteht bei Endschnitt die Mulde in der Konvexität (grundsätzlich auch schon erledigt) und bei Randschnitt und Binnenschnitt der Buckel in der Mulde. Der Buckel ist auch hier Glied, aber Tiefenglied, dessen Merkmal ist, daß man Schnittebenen legen kann, die drei ineinanderliegende Schnittlinien ergeben[1]. Zwischen der Vollkugeloberfläche und der Mulde ist eine kreisförmige Gratlinie, zwischen Mulde und Buckel eine kreisförmige Kehllinie die Grenze.

Ähnlich ergibt — ich lasse die grundsätzlich schon gefundenen Formen weg — ein Konkavschnitt und ein ebener Schnitt die Mulde mit ebenem Boden und andererseits die ebene Abplattung mit in ihr liegender Mulde. Und ein Konvexschnitt mit einem ebenen Schnitt den Buckel auf der Ebene und andererseits den Buckel mit ebener Abplattung.

[1] Beispiele des Tiefenglieds: das Auge in der Augenhöhle, die Zunge im geöffneten Mund.

Der Hohlkugelschnitt ergibt mit innerem ebenen Binnenschnitt die Keimform der Innenräume mit ebenem Fußboden; der Hohlkugelschnitt mit von innen gesehen konkavem Binnenschnitt die Keimform der Nische im Innenraum; der Hohlkugelschnitt mit von innen gesehen konvexem Binnenschnitt den inneren Buckel, die Keimform der Glieder im Innenraum: das Innenglied.

Drei der Art nach gleiche Kugelschnitte (man wähle zuerst drei gleich große), die sich nicht innerhalb der Vollkugel schneiden, ergeben drei gestreute Schnittstellen; durch ihr Zusammenrücken bis zur Berührung der drei Gratlinien entsteht auf der Vollkugeloberfläche ein sphärisches Dreieck zwischen den drei Schnitten. Bei weiterem Zusammenrücken schneiden sich die drei Schnitte und das sphärische Dreieck bleibt zunächst noch auf der Oberfläche der Vollkugel stehen, bis sich die drei Ecklinien (in ihrer Verlängerung) auf der Vollkugeloberfläche in einem Punkt schneiden. Drei konkave Endschnitte — erzeugt durch Schnittkugeln, die von der Vollkugel her gesehen konvex sind — ergeben eine dreifache Mulde mit drei inneren Kreissegmentgratlinien, die zu den Eckpunkten des sphärischen Dreiecks ansteigen oder in einer Spitze sich treffen: konkave dreiseitige Spitze (Abb. 42); drei ebene Endschnitte ergeben den dreiseitigen Pyramidenstumpf, wenn die Gratlinien zu den Ecken des sphärischen Dreiecks (auf der Vollkugeloberfläche) aufsteigen oder eine spitze dreiseitige Pyramide (Abb. 42), wenn sich die Grate innerhalb der Vollkugel schneiden; drei konvexe Endschnitte ergeben eine dreiseitige konvexe Spitze (Abb. 42). Diese Spitzen und Pyramiden entsprechen den Keilen bei nur zwei Schnittflächen. — Drei konkave Randschnitte — erzeugt durch Schnittkugeln, die von der Vollkugel her gesehen konvex sind — ergeben zuerst drei voneinander getrennte je bikonkave Kerben, deren Kehlen (und Grate auf der Oberfläche) zu den Eckpunkten des sphärischen Dreiecks ansteigen (das aber nicht als Dreieck sich

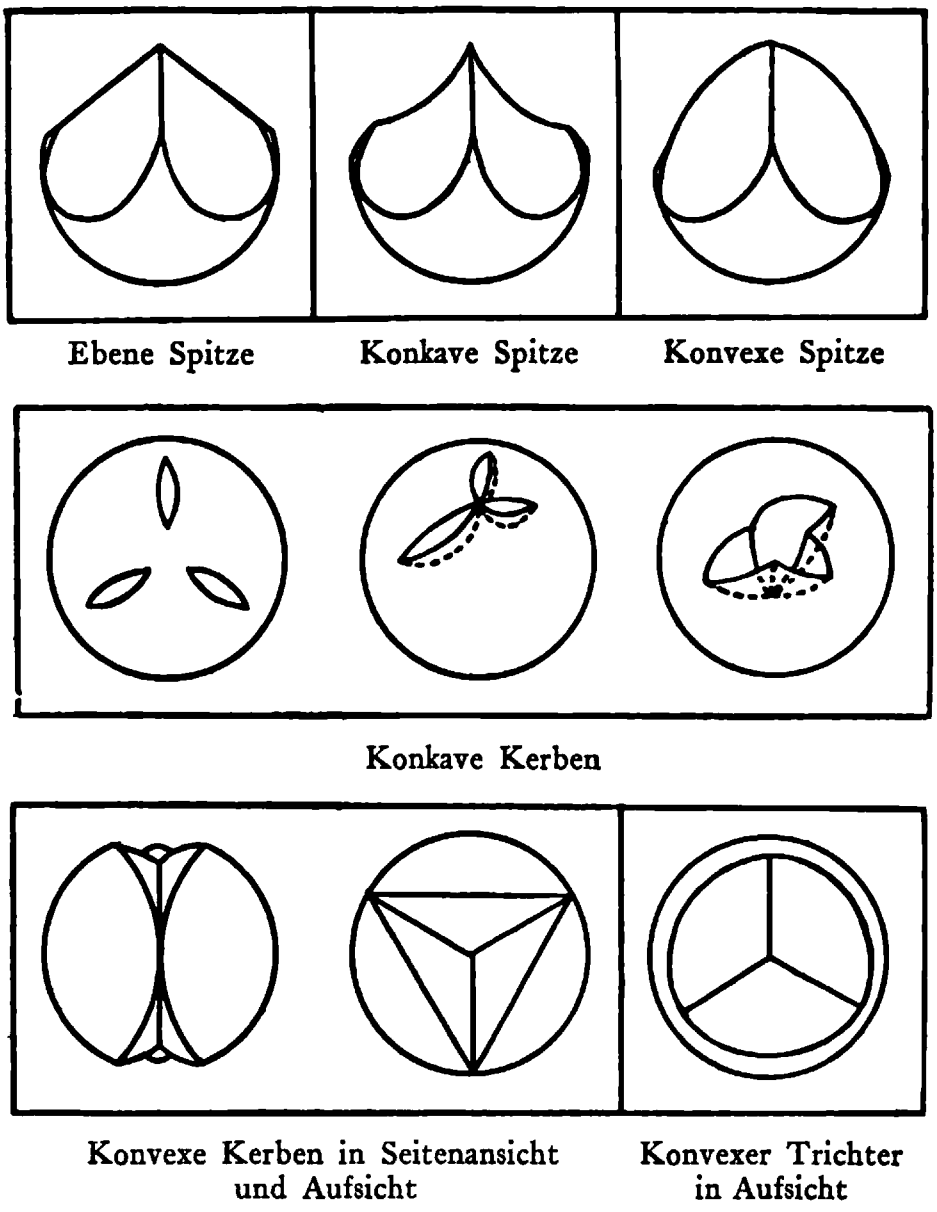
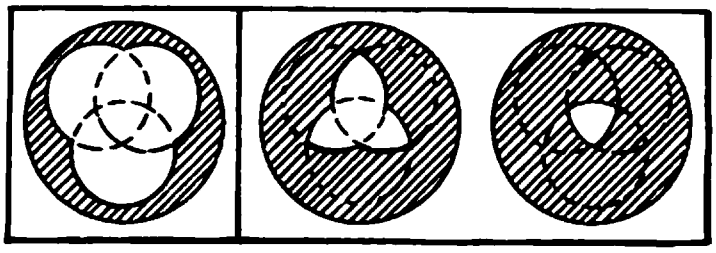


Abb. 42. Vollkugel mit drei Kugelschnitten.

loslöst, weil die Schnitte nicht durchzuziehen sind); bei weiterem Zusammenschieben eine Durchdringungskerbe von drei je bikonkaven Kerben je abwechselnd mit drei aufeinanderfolgenden Kehllinien; drei konvexe Randschnitte ergeben die entsprechenden Formen, nur mit konvexen Flächen, Grat- und Kehllinien vertauschen ihre Stellen; drei ebene Schnitte ergeben das Negativ zur Pyramide: den Ausstich (Abb. 42).

Drei gleiche Hohlkugelschnitte (Abb. 43) ergeben entweder drei auseinanderliegende Hohlräume innerhalb der Vollkugel oder, bei Zusammenrücken und gegenseitigem Sichschneiden, einen Hohlraum mit Dreipaßquerschnitt und drei inneren Gratlinien, oder, bei Randschnitten, einen den zuletzt be-

sprochenen Kerben völlig entsprechenden, nur geschlossenen Binnenraum. (Es ist ein Durchdringungsraum dreier bikonvexer



Drei Endschnitte Drei Randschnitte

Abb. 43. Vollkugel mit drei Kugelschnitten, die Hohlkugeln ergeben. (Im Schnitt dargestellt.)

Linsen, deren Verschmelzraum die Gestalt einer einfachen trikonvexen Linse mit drei Halbkreisgratlinien ist.)

Die sich gegenseitig schneidenden Mulden, Buckel und Ebenen mit ihren konkaven und konvexen Spitzen, Kerben und Ausstichen sind dort deutlich sichtbar, wo der Bildhauer noch mitten in der Arbeit ist, oder wo er (wie etwa Barlach) diese Gebilde stehen läßt. Nur handelt es sich dann nicht um den einfachen Fall von nur drei und noch dazu gleichartigen Schnittflächen und außerdem nicht um Kugelflächen. Man kann die bisher eingehaltene Methode mit einer Vollkugel und n Schnittflächen fortsetzen und als Flächen Ellipsoide, Paraboloide, Schnecken-, Kräuselflächen usw. einsetzen, man gelangt zu unendlich vielen Formen, kann durch Zulassung von Kurvenstoß und Flächenstoß alle völlig unregelmäßigen Flächen fakultativ erreichen, aber es ergeben sich keine der Art nach neuen sinnleeren Formen mehr; denn wenn man statt der Kugelbuckel und Kugelmulde den zylindrischen Buckel und die zylindrische Mulde durch Benutzung von zylindrischen Flächen bzw. konische Buckel und Mulden durch Benutzung konischer Flächen wählt, so entstehen Kammflächen und Talflächen. Entsprechend der Kombination von Buckel und Mulde ergibt die knicklose Verbindung von Kamm und Tal die Wellenfläche. Ihre höchsten Stellen ergeben die Kammlinie, ihre tiefsten die Tallinie, die Verbindung der Stoß- oder Wendepunkte

die Wendelinie. Kamm und Tal als Ganze sind Flächen, ich sage daher ausdrücklich Kammfläche und Talfläche, beide reichen jeweils bis zur Wendelinie.

Die Kugelschnitt- und allgemein die Flächenschnittmethode führt zu allen überhaupt möglichen Formen des Vollflächners, sie entspricht ihrem Wesen nach der Praxis des Holzbildhauers, läßt sich aber unterstützen durch eine Methode sich kreuzender Kreislinien. Die Kugel- und Flächenschnitte führen zwar zu Flächen und Linien, „empirische" und sehr unregelmäßige Flächen aber lassen sich nur so mathematisch fassen, daß man jeden Punkt für sich bestimmt; dies kann man theoretisch auch mit Kugelschnitten erreichen, weil jedem Flächenpunkt sich eine Kugel anschmiegen läßt. Man kann nur praktisch damit bei völlig gesetzlosen Flächen nichts anfangen. Wohl aber ist jeder Punkt die Kreuzungsstelle zweier Linien. Theoretisch kann man wieder sich an Kreislinien orientieren; praktisch geht man so vor, daß man jeden Punkt als Kreuzung zweier beliebiger Kurven konstruiert. Indem man einzelne Punkte des fertiggedachten Vollflächners mit besonderem Stellenwert auszeichnet und diese Punkte verbindet, erhält man ein Netz von Kurven, in dessen Maschen dann dichtere Netze sich legen lassen. Diese Methode entspricht der Praxis des Steinbildhauers[1]. Die sich kreuzenden Liniennetze sind wohl an unfertigen Werken Michelangelos am bekanntesten, aber auch sonst überall zu sehen, wo Steinbildwerke im Entstehen sind. Bei gewöhnlicher Steinmetzarbeit gibt die Scharierung den Weg zur Erreichung der Ebene. Allemal steht es im Belieben des Theoretikers oder Praktikers, sich der gemeinten Fläche beliebig zu nähern, der Praktiker erreicht dies durch Abschleifen der im Liniennetz stehengebliebenen Rauhigkeiten (Buckel), er „subtrahiert" weiter.

Diese Punktmethode, das „Punktierverfahren", ergänzt die Kugelschnittmethode. Die Theorie des Vollflächners ist ja

[1] Vgl. dazu Leone Batt. Alberti, De Statua, in: Eitelberger von Edelberg, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, Wien 1877, S. 169 ff., insbesondere S. 177.

nichts anderes als die methodische Suche nach den primitiven Raumformen der Plastik. Eine nicht primitive, eine hoch komplizierte Raumform ist aus der Fülle der plastischen Werke leicht ausgesucht — man wähle irgendeine Gewandfigur von Pacher, Grasser, Leinberger usw. —, sie kann nichts bieten, was hier nicht schon methodisch erfaßt ist, führt aber dennoch zu einer weiteren begrifflichen Klärung, gerade wenn man auch auf die Punktlagen der vielen Flächenkrümmungen achtet. Man interessiert sich hier für ganz bestimmte Punkte: für die Hochpunkte und Tiefpunkte.

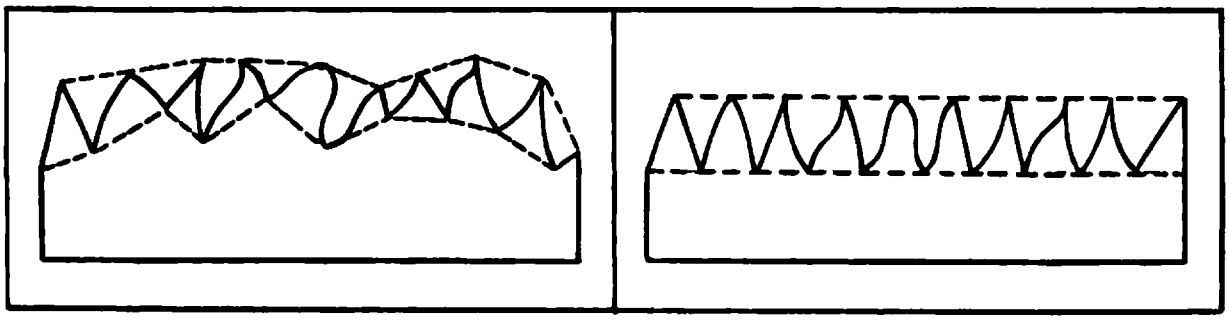
Hoch- und Tiefpunkte nennt man auch Punkte auf der Erdoberfläche, gemessen vom Meeresspiegel aus, d. h. man denkt sich die Fläche des Meeresspiegels zur Vollkugel ergänzt und gibt jeden Punkt des Festlandes oder der Gewässer usw. in Metern über oder unter der Nullebene (eigentlich Nullfläche) an. Jeder Buckel hat für seine nächste Umgebung einen Hochpunkt, jede Mulde einen Tiefpunkt, jede Wellenfläche einen Wendepunkt oder eine Wendelinie, in der die Konvexität in Konkavität übergeht. Hat der Vollflächner auch Ebenen, so können diese als Hochebenen und Tiefebenen unterschieden werden, z. B. wenn sie parallel sind oder sonst ein Achsensystem angenommen ist, das die Unterscheidung von Hoch und Tief festlegt. Allein es ist durchaus überflüssig, ein außerhalb des Vollflächners befindliches Bezugssystem einzuführen, da jeder sein eigenes in sich hat.

Der nach dem Punktierverfahren vorgehende Steinbildhauer schlägt erst die Bosse zurecht (die Rohform). Die Bosse ist gewöhnlich ein völlig konvexer Vollflächner, d. h. ungegliedert, ohne Relief. Hinter der Oberfläche dieser Bosse liegt im Innern des Vollflächners die gesuchte Oberfläche; man kann sie so hineindenken, daß sie mindestens in einem Punkt sich mit der Bossenoberfläche deckt. Von diesem ersten Punkt kann man ausgehen und durch Anbohren der Bosse andere Punkte der gesuchten Figur erreichen; die Punkte, die auf der Bosse

liegen, sind Höchstpunkte, diejenigen, die am weitesten hinter ihr liegen, Tiefstpunkte. Zwischen ihnen lassen sich Punkte finden, die verschieden hoch sind, senkrecht zur Bossenoberfläche gemessen. Je zwei benachbarte Hochpunkte lassen sich geradlinig, drei durch eine Ebene verbinden, die angibt, wieviel Stein man wegräumen darf, ohne ihn zu verhauen. Es kommt also darauf an, alle Hochpunkte und Hochlinien miteinander durch Hochebenen zu verbinden, wodurch man abermals eine Bosse bekommt, aber eine der gesuchten Fläche sich bereits beträchtlich annähernde. Da zwischen zwei Hochpunkten ein dritter Hochpunkt liegen kann, der aber tiefer im Innern der Bosse steckt als die beiden Nachbarn, so kann diese Bosse, die alle Hochpunkte der gesuchten Figur bereits in sich trägt, eine konkave Figur sein, d. h. sie besitzt dann Kehllinien außer den Gratlinien.

Nach dieser vorläufigen und ungenauen Überlegung kann man umgekehrt von dem fertigen Objekt ausgehen und von ihm aus die zugehörige Bosse genau konstruieren. Man füllt alle Konkavitäten — anschaulich gesprochen — bei plastischen Körpern mit irgendeinem knetbaren Material, z. B. mit Ton; abstrakt gedacht, man gibt den konkaven Teilen der Vollraumform, d. h. also den konvexen, in sie eindringenden des umschließenden Freiraums, einen eigenen Stellenwert — bis keinerlei Konkavität mehr vorhanden ist. Diese Konkavitäten ergeben sich sowohl durch reine Konkavitäten, d. h. Mulden, Kerben, Ausstiche und Täler als auch durch jede gliedhafte Konvexität. Um sie auf die knappste Art zu überstreichen, sind Gerade, unter Umständen Tangenten, von jeder Erhöhung zur nächsten Kante oder Erhöhung zu legen. Diese Geraden (Tangenten) ergeben in ihrer stetigen Benachbartheit Ebenen oder gekrümmte Flächen. Anschaulich ist diese Konstruktion etwa dadurch zu beschreiben, daß man von einer bekannten Plastik ausgeht, etwa dem Eckehardt in Naumburg, und um die Falten seines Gewandes sich Gummischnüre gespannt

denkt: nicht alle in horizontalen Schichten, vielmehr immer die kürzeste Verbindung von einem Faltenberg zum anderen herstellend, wobei die Tangenten, die von Faltenberg A nach Faltenberg B gelegt sind, mit den benachbarten, die von Faltenberg B nach Faltenberg C gelegt sind, vor der mittleren Faltenkammlinie im Freiraum sich schneiden. (D. h. man gewänne die Bosse nicht durch geradlinige Verbindung der Punkte zweier benachbarten Kammlinien selbst, denn sie würden von der Figur Stücke abschneiden.) Die so entstehende Fläche nenne ich — wenn sie keine Konkavitäten mehr enthält — Überfangfläche (Abb. 44).



Wechselnde Reliefschichtdicke Konstanz der Reliefschichtdicke

Abb. 44. Konstruktion der Überfang- und Unterfangfläche durch geradlinige Verbindung der Ecken (Grate und Kehlen). — (Schema des allgemeinen Zwanzigecks.)

Die komplizierten Bildungen von Plastiken lassen sich auf wenige schematisch verregelmäßigte Grundfälle zurückführen. Bei einer einzigen kugeligen Mulde in einer ebenen Platte (Parallelepiped) fällt die Überfangfläche mit der knicklosen Fortsetzung der Plattenebene zusammen. Zwei und mehr Mulden ergeben hier keine besonderen Schwierigkeiten. Bei einer ebensolchen Mulde in einem krummflächig begrenzten Körper, also zunächst schematisch in einer Kugel, ist die Überfangfläche je einer Mulde die durch die kreisrunde Gratlinie der Mulde gelegte Ebene. Bei zwei Mulden sind aber hier die Ebenen nicht fortzusetzen, bis sie sich vor der Kugel schneiden, weil ja die Kugel selbst außer den zwei Mulden keinerlei Konkavitäten hat, d. h. selbst schon die Bosse ist. Das gleiche gilt für drei

und mehr Mulden[1]. Bei anderen konvexen Vollflächnern als der Kugel ist ebenso zu verfahren, solange es sich um ungegliederte Formen handelt, aber es treten an die Stelle der Ebenen unter Umständen gekrümmte Flächen, es ist z. B. die Überfangfläche über einer Mulde eines Vollkegels die Kegelfläche.

Der gegliederte Vollflächner ist durch den kugeligen Buckel auf der Kugel schematisch vertreten. Hier ist bei einem Buckel die Ausfüllung der konkaven Stelle um den Buckel durch Legung von Tangenten an den Buckel und die Kugel erreicht, d. h. durch die einfache Konstruktion des tangierenden Kegels. Bei zwei Buckeln dagegen ist zuerst die gemeinsame Tangente von Buckel zu Buckel zu legen — wenn sie einander so nahe liegen, daß diese nicht durch die Kugel hindurchgeht — und von den Punkten dieser Geraden aus sind die Tangenten an Buckel und Kugel oder zwischen ihnen nur an die Kugel zu konstruieren. Diese Konstruktion führt sofort in geometrische Probleme; es kommt aber hier nur auf das Grundsätzliche, nicht auf Einzelfragen an. Allgemein: die Tangenten ergeben zusammenhängende Tangentialflächen; bei drei und mehr Gliedern muß man schrittweise je zwei benachbarte Glieder (Buckel, Keile, Spitzen, Kämme) überfangen; die Tangentialflächen, die so nebeneinander entstehen, schneiden sich, wenn sie nah genug beieinander stehen, entweder in Gratlinien oder in Kehllinien. Letzteres dann, wenn der Winkel (von außen beurteilt) kleiner ist als 180°, also wenn zwischen den Buckeln, Keilen, Spitzen, Kämmen ein dritter Buckel, Keil, Kamm oder eine dritte Spitze liegt, die weniger hoch aufragt. Man erhält also je nach den Größenverhältnissen (Proportionen) der benachbarten Glieder, ehe man zur gesuchten Überfangfläche

[1] Bei drei solchen Mulden würde die Verlängerung der Ebenen, die sie zudecken, eine dreikantige Pyramide ergeben, bei mehr Mulden eine entsprechend mehrkantige — wobei allerdings noch die Lage der Mulden in Betracht käme. Aber das hieße zur Bosse eine künstliche und überflüssige zweite Bosse hinzukonstruieren.

kommt, eine oder mehrere Zwischenfangflächen, die noch nicht ganz von Konkavitäten befreit sind, aber die ursprüngliche Ausgangsform, d. h. die Oberfläche der Plastik vergröbert umhüllen. Von dieser aus gezählt, gelangt man also zu einer ersten, zweiten usw. Zwischenbosse, ehe man die von allen Konkavitäten befreite knappste konvexe Überfangfläche erreicht. Je nach der Lage der Glieder sind gruppenweise getrennte Konstruktionsschritte nötig, wobei die Reihenfolge der Konstruktionen gleichgültig ist; antipodische Buckel auf der Kugel sind und bleiben getrennt usw. Außerhalb der knappsten Überfangfläche lassen sich unendlich viele weitere Umhüllungsflächen legen. Nur jene knappste, von Konkavitäten freie Bosse nenne ich die Überfangfläche. Hinter ihr erreicht man schrittweise die vorhandenen Zwischenfangflächen und zuletzt die Oberfläche oder die Grundkontur.

Man kann eine der Überfangfläche entsprechende Unterfangfläche bilden (Abb. 45), die im Innern des Vollflächners (konkret: der Plastik) liegt. Sie ist durch die an die Tiefpunkte gelegten Tangentialebenen oder die an die Tieflinien der Täler

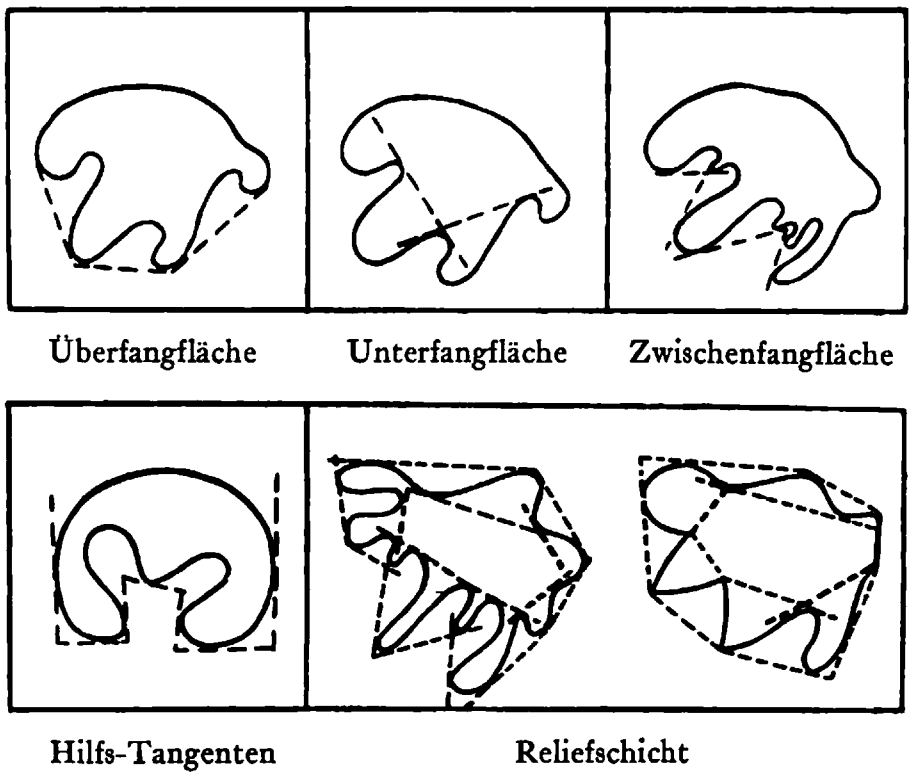


Abb. 45. Konstruktion der (sinnleeren) Reliefschicht mittels Tangenten. (Im Horizontalschnitt dargestellt.)

gelegten Tangentialflächen zu gewinnen, soweit sich diese gegenseitig schneiden. Unter Tiefpunkt ist jetzt exakt der in der untersuchten Mulde, Kerbe, Ausstechung, Talfläche von der Überfangfläche, die darüber liegt, entfernteste Punkt zu verstehen. Ich nenne die von der Unterfangfläche umschlossenen oder abgeschnittenen (inneren) Teile des Vollflächners den Kern. Bei nur einer Mulde ist der Kern identisch mit dem von der im Tiefpunkt gelegten Tangentialebene abgeschnittenen Teil der Kugel oder der Platte; bei zwei Mulden ist die gemeinsame Tangentialfläche bzw. -ebene zu legen. An einem völlig konvexen Vollflächner (Kugel, Ellipsoid, Kubus) fallen Überfang-, Unterfang- und Oberfläche zusammen. In den anderen Fällen liegt die Oberfläche zwischen der Über- und Unterfangfläche; die Höchstpunkte der Oberfläche können in der Überfang-, die Tiefstpunkte in der Unterfangfläche liegen. Der von beiden Fangflächen eingeschlossene Raum ist die sinnleere Reliefschicht. (Das sinnerfüllte Relief ist etwas anderes, vgl. S. 410.) Ein völlig konvexer Vollflächner hat demnach kein sinnleeres Relief; er gibt in der Ordnungsreihe der Reliefgrade den Nullpunkt an. Der Reliefgrad wächst mit der Zunahme des Maximalabstands beider Fangflächen. Dieser kann an zwei, drei, mehr Stellen wiederkehren, d. h. die beiden Fangflächen nähern sich einem gleichabständigen Verlauf, es entsteht eine sinnleere Reliefschicht von konstanter Dicke. Das ist der von Adolf von Hildebrand geforderte Fall von Regelmäßigkeit des Reliefs (denn Konstanz ist Regelmäßigkeit), den er nur anders bezeichnete[1]. Sie ist nicht abhängig von der Regelmäßigkeit des Vollflächners selbst, auch der unregelmäßige konkave oder gegliederte Vollflächner kann eine Reliefschicht konstanter Dicke haben.

Außer den Reliefgraden des Tiefgangs gibt es Grade der Relief-

[1] Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1903, S. 74. „Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß ..."

ausbreitung. Eine Vollkugel mit einer kleinen flachen Mulde (Abb. 46) hat ein Relief nur innerhalb des vor dem Kern liegenden Teiles, der Rest, d. h. der Kern, ist hier ungestört

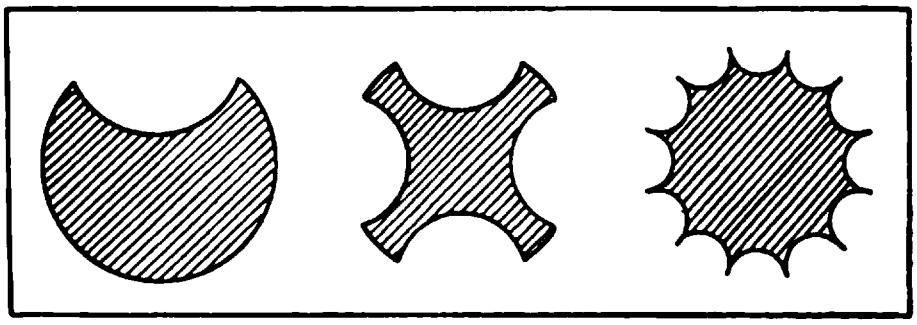


Abb. 46. Grade der Reliefschichtausbreitung. (Im Schnitt dargestellt.)

konvex, relieflos. Es dürfte schwer sein, mit mathematischer Exaktheit die Reihe von den relieflosen Vollflächnern bis zu den stärksten Reliefausbreitungen oder größten Schrumpfungen der konvexen Flächenteile festzustellen, aber es ist einsichtig, daß eine derartige Zunahme besteht. Es kann also auch bei relativ geringem Tiefgang des Reliefs die Zunahme der Konkavität einen Höchstgrad der Ausbreitung erreichen. Bei einem Relief konstanter Dicke zwischen einer ebenen Überfang- und dazu parallelen Unterfangfläche hat der Fall, daß große Flächen mit der vorderen und große mit der hinteren Ebene zusammenfallen oder ihnen sehr nahe liegen, mit dem Prinzip der reinen Konvexität größere Verwandtschaft, als wenn beide nur in Linien oder gar einzelnen Höchst- und Tiefstpunkten erreicht werden. (Bekannte Vergleichsbeispiele der Fries des Parthenons und der von Pergamon.) Das Prinzip der Konkavitätszunahme ist der Unregelmäßigkeit der Reliefschichtdicke affin, sei es, daß die Fangflächen sich nur ungleich abständig, aber sonst gesetzmäßig ausbreiten (z. B. bei einem gotischen Knospenkapitell, verglichen mit einem romanischen Würfelkapitell), sei es, daß überhaupt eine zusammenhängende gesetzmäßige Unterfangfläche fehlt (z. B. bei Michelangelos Kentaurenrelief).

Der Vollflächner hat als Maximaltiefe des Reliefs seine eigene

Maximaldicke; der Begriff der Reliefschicht bleibt auch bei Durchlochung unverändert, die Konstanz ihrer Dicke ist dann nur bei Regelmäßigkeit des Vollflächners oder bei Parallelität seiner Vorder- und Hinterfläche möglich, die zu Teilen der Über- und Unterfangfläche werden. Die Maximalausbreitung des Reliefs ist erreicht, wenn konvexe Flächen völlig fehlen und auch die durch die konkaven Flächen entstehenden Grat- und Kehllinien konkav sind.

Gegeben ist bei einem fertigen Vollflächner — ich verlasse die genetische Methode seiner Erzeugung aus Kugeln usw. — nur die Oberfläche. Alle Aussagen über ihn beziehen sich auf diese und, wenn sie aus zwei und mehr Flächen besteht, auf dies Flächenmuster. Aussagen über das Oberflächenmuster (nicht Flachmuster auf der Oberfläche) sind zugleich Aussagen über den Vollflächner selbst. Es wird also nach seiner Figuralität, Vizinalität usw. mitbeschrieben, wenn diese Musterprinzipien am Oberflächenmuster beschrieben werden.

Alle konvexen Oberflächenteile, alle konkaven, sind figural variabel, also auch die Mulden, Kerben usw., die Hochglieder und Tiefenglieder.

Die Konkavitäten und Konvexitäten sind gestreut, offen oder geschlossen gereiht, offen oder geschlossen gruppiert.

Sie sind entweder unregelmäßig angeordnet oder durch Achsen geordnet.

Sie sind dividual variabel. Addition herrscht im Bereich einer Kehllinie oder dem Bereich einspringender Punkte. Aber die Addition um den einspringenden Punkt (den ebenen, konvexen, konkaven Ausstich) ist völlig unbestimmt. Reine Addition tritt nur dort auf, wo eine in sich geschlossene Kehllinie gegeben ist (Abb. 47); sie trägt die Einschnürung um den ganzen Vollflächner herum und erfüllt das, was bei Flachfiguren die zwei einspringenden Eckpunkte mit der Schnittlinie zusammen leisten, allein. Bei dem zweidimensionalen Vieleck ist die Schnittlinie nötig, damit wirklich ein Zusammenhang zwischen

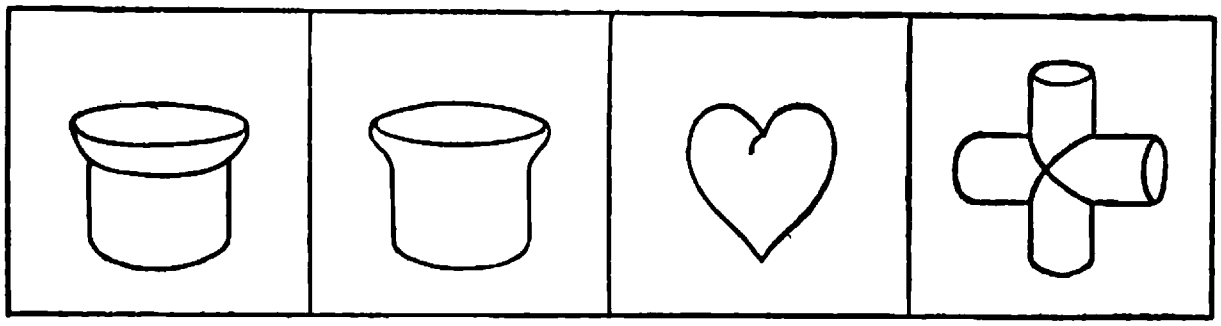


Abb. 47. Die Dividualitätsarten des Vollflächners.

beiden Eckpunkten zustande kommt, bei der umlaufenden Kehllinie des Vollflächners ist die Schnittfläche überflüssig, weil der Zusammenhang aller einspringenden Punkte innerhalb der Kehllinie an der Oberfläche stetig verfolgbar ist.

Division ist gegeben, wenn ein Glied mit seinem Rumpf oder einem zweiten Glied durch eine Kehlfläche verbunden ist. Die Kehlfläche kann eine ausschließlich konkave Fläche (Hohlkehle) oder eine Wellenfläche (Sima) sein. Es ist gleichgültig, ob diese Kehlflächen um das ganze Glied geschlossen umlaufen, denn wenn sie in konvexe Flächenkrümmung umschlagen, entstehen hier lauter Zwischenlinien. Nur wenn an einer Stelle eine Kehllinie aufträte, entstünde Vermischung.

Vermischung ist gegeben, wenn ein Glied vom Rumpf oder einem zweiten Glied durch eine offene Kehllinie getrennt ist.

Durchsteckung ist gegeben, wenn die Oberflächenkrümmung eines durch eine geschlossene Kehllinie ansetzenden Gliedes an einem anderen, ebenfalls durch eine geschlossene Kehllinie ansetzenden Gliede sich knicklos fortsetzt. Völlig eindeutig ist die Durchdringung nur als Durchsteckung. Für Eindringung allein läßt sich eine reiche Kasuistik aufstellen, worauf ich nicht eingehe.

Ich sprach innerhalb der Kugelschnittheorie von Subtraktion. Man hat mir vorgehalten, ich solle statt Division Subtraktion sagen, das sei logisch richtiger, denn der Gegensatz von Addition sei Subtraktion. Aber es wäre falsch. Bei einer Subtraktion wird der Subtrahend, das, was vom Minuenden ab-

zuziehen ist, abgezogen, es bleibt der Rest. Der Marmorblock, den Michelangelo nach Florenz beförderte, war der Minuend (die „weitere" Bosse), die Steinbrocken, die den Boden seiner Werkstatt allmählich bedeckten und zum Schutt geworfen wurden, waren lauter Teile des gesamten Subtrahenden, der Rest ist die Steinplastik. Bei einer arithmetischen Division fragt man, wie oft ein Faktor, der Divisor, im Dividenden enthalten sei, das Ergebnis ist die Wievielmaligkeit oder der Quotient; wobei die Teile einander gleich sind. Bei einer geometrischen Teilung dagegen bleibt der Dividendus als Ganzer stehen, es ist auch nicht nötig, daß die Teile gleich sind; Division bedeutet hier nur Teilung, nicht Gleichteilung; sie bedeutet Gestaltteilung. Bei geometrischer Division wird nichts abgezogen, es bleibt alles stehen. Die „Verbindung der Teile im Ganzen" ist (tautologisch) ein Verbindungsprinzip. Das Abziehen eines Teiles vom Ganzen kann unmöglich Verbindungsprinzip genannt werden. Unter Dividualität verstehe ich aber das Verbindungsprinzip der Figuren (d. h. der Teile) innerhalb des Musters (d. h. des Ganzen). Es ist also ein Mißverstehen dessen, was ich meine, wenn man mir rät, den Begriff Subtraktion an Stelle des Begriffs Division zu setzen; es war auch irrig, mich zu loben, daß ich „statt" Subtraktion Division sage, worin das Irrationale zu seinem Recht käme. Dies mündlich mir erteilte Lob übersah, daß mich hier in Fragen der Form ausschließlich rationale Gründe leiten und jeden wissenschaftlichen Kopf leiten müssen.

Die Mustergattungen, insbesondere auch die dividuale, beziehen sich auf das Muster der Stücke der Oberfläche. Aber wir sind berechtigt, auch die Tiefraumfiguren nach diesen Mustern zu unterscheiden. Die dreidimensionale Vollfigur ist als Ganze abhängig von den Figuren der Oberflächenstücke, der Figuralität nach, ferner als Ganze abhängig von der Vizinalität ihrer Konkavitäten und Konvexitäten usw. Man darf von einer Tiefraumfigur sagen, daß sie entweder regelmäßig oder har-

monisch ist, aber auch, daß sie nach der Verbindung der Glieder additiv, divisiv, vermischt oder durchdrungen ist. Obwohl wir die Schnittflächen bei Vollflächnern nicht sehen können, nehmen wir durchgehende Schnittflächen zwischen den Gliedern bei Addition an und sprechen von Gelenken der Figur, ebenso auf der Additionsseite bei Vermischung. Dagegen sprechen wir von gelenkloser (schlauchartiger) Abbiegung eines Gliedes bei Division und von Verwachsung bei Durchdringung, Durchwachsung bei Durchsteckung.

Die Tiefraumfiguren und -muster sind harmonisch oder disharmonisch, wenn es auch noch so schwierig sein mag, das Wesen der harmonischen Fälle anzugeben. Auch hier ist Teilgleichheit (Teilverschiedenheit) Voraussetzung.

Jeder Vollflächner erzeugt mit seiner Gliederung ja sogar schon mit seinen Konkavitäten eine korrelate Form im Freiraum, wie das Petschaft sich als Siegel abdrücken läßt. Diese Freiraumform ist aber ein Hohlflächner, ich komme also darauf bei der Kombination beider zurück.

Vollflächner und Fläche. Da die im Vollflächner theoretisch vorstellbaren Flächen — auch wenn man ihnen anderen Stellenwert erteilen will als dem Vollflächner — praktisch nur im Zusammenhang vorgestellter Gelenke oder Binnengliederungen (wie z. B. im Innern des menschlichen Leibes) Bedeutung haben, dann aber genau so zu behandeln sind wie die Kombination von Hohlflächner und innerer Schnittfläche, so ist über sie hier nichts weiter zu sagen. Ebenso genügt es, die äußeren Streu-, Rand- und Kreuzschnittflächen in Kombination mit dem Vollflächner einfach zu erwähnen.

Der Tiefraumfleck. Jeder Vollflächner läßt sich gedanklich in einen dreidimensionalen Fleck dadurch verwandeln, daß der Stellenwert aller seiner Punkte als stetig wechselnd angenommen wird. Entsprechend dem Flachfleck muß die folgerichtige Fleck-

vorstellung eine Veränderung des Stellenwertes nicht nur in zwei, sondern in drei Dimensionen einsetzen, worauf ich nicht einzugehen brauche. Der Tiefraumfleck konsequenter Konstruktion hat einen Kernpunkt, von dem aus der Stellenwert sich gegen die Fleckkontur so ändern kann, daß er auch in diesem überall verschiedenen Stellenwert hat, d. h. dieser Fleck kann nicht überall gleichmäßig in den Grund (d. h. den Freiraum) verschwimmen. Die Vorstellung eines Tiefraumflecks, der vom Kern sich radial allseitig stetig verändert, bis er an der Kontur in den Grund übergeht, entspricht etwa einer Rotation eines Flachflecks um eine in ihm liegende Achse. Praktisch ist diese zweite Vorstellung durch gasförmige Massen realisiert, etwa Wolken, die gegen den Rand an Dichtigkeit abnehmen und dort sich in den Grund (die Luft) auflösen.

Jedem Vollflächner entspricht nicht nur eine einzige Tiefraumfleckfigur, sondern, da man die Lage des Kerns sowie die Verteilung der Stellenwertabnahme beliebig variieren kann, unendlich viele. Theoretisch hat der Fleck Konkavitäten und Konvexitäten. Alle für den Vollflächner festgestellten Begriffe sind hier anwendbar, haben aber praktisch eine geringe Bedeutung.

Tiefraumfleck und Fläche. Es genügt, diese Kombination an ihren systematischen Ort einzuordnen.

Hohlflächner und Hohlflächner. Zwei oder mehrere gestreute oder sich punktuell oder linear berührende Hohlflächner variieren figural, ordinal und dividual (außerdem auch der Harmonie nach). Zwei oder mehrere Hohlflächner, die ein Stück ihrer Oberflächen gemeinsam haben (also sich flach berühren), gehen in einen einzigen Hohlflächner über; das gemeinsame Stück ihrer Grundkonturen wird zum inneren Endschnitt, so daß wir von hier aus auf Raumformen zurückkommen, die wir schon in anderem systematischen Zusammenhang fanden.

Vollflächner und Vollflächner. Zwei oder mehrere Vollflächner können figural gleich oder verschieden sein.

Vizinal sind sie gestreut, wenn sie keinen Punkt gemeinsam haben. Sie berühren sich punktuell oder linear und sind dann punktuell oder linear (offen oder geschlossen) gereiht oder (offen oder geschlossen) gruppiert. Bei Flachberührung fallen die gemeinsamen Grenzflächenstücke zusammen, und die getrennten Vollflächner werden zu einem einzigen, falls man überall gleichen Stellenwert annimmt. Aber es hat seinen guten Sinn, jedem Vollflächner einen anderen Stellenwert zuzuschreiben; dann fallen die sich berührenden Konturstücke nicht identisch zusammen, sondern nur aufeinander; beide oder die jeweils sich flach berührenden Vollflächner bleiben unterschiedene Figuren des Musters.

Diese Vollflächnermuster können durch Konstruktion der Über- und Unterfangflächen auf ihr Gesamtrelief hin untersucht werden. Dies gilt auch für gestreute Vollflächner. Die Streumuster gehen in eine einzige Figur über, wenn die Überfangflächen der gestreuten Stücke sich knicklos fortsetzen, es entsteht die Streureihe bzw. Streugruppe (Abb. 48),

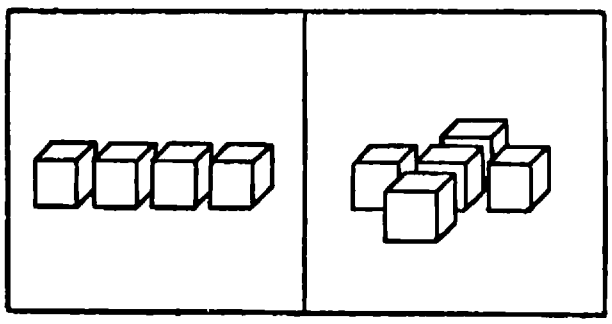


Abb. 48. Streureihe und Streugruppe.

die den „punktierten Linien" systematisch entsprechen. Bei nur zwei Vollflächnern, z. B. zwei axial gestreuten Würfeln, erzeugen die Überfangflächen den Zwischenraum. Einen dritten Würfel in dieselbe Reihe stellen, heißt die Überfangflächen fortsetzen. Das Zusammenfassen geordneter Vollflächenmuster geschieht grundsätzlich auf diese Art; das Muster

wird als unterbrochene Figur aufgefaßt. Vollflächner (z. B. Statuen) sehr verschiedener Form bekommen schon den Charakter, miteinander eine unterbrochene Figur zu bilden, wenn sie auf einer gemeinsamen Ebene (z. B. dem Fußboden des Museumsaales) stehen; dieser Charakter nimmt zu, je mehr gemeinsame Überfangflächen sich einstellen (z. B. die der Sockel), wobei Zwischenfangflächen eine Rolle nur dann spielen, wenn sie zur Überfangfläche parallel sind (z. B. wenn zwei verschieden große Sockel gleich gerichtet sind, so daß trotz des Zurückspringens des kleineren Sockels die Zwischenschichtfläche zur Überfangfläche eine klare Beziehung bewahrt). Die Streureihe und Streugruppe hat daher jeweils ihr nachprüfbares sinnleeres Gesamtrelief. Auch dieses Relief ist nicht an eine bestimmte Richtung, etwa die Ansicht „von vorn", gebunden. Eine Stadt, ihrer sinnleeren Raumform nach aufgefaßt, besteht aus Vollflächnern im Freiraum; diese Vollflächner (das Häusermeer) haben durch ihre gleiche oder wechselnde Höhe ein Relief, das mit vom Relief des Erdbodens abhängt. Eine Reihe oder Gruppe solcher Vollflächner von gleicher Höhe ergeben für die ganze Stadt eine Konstanz der Reliefschichtdicke, gleichgültig ob der Erdboden eben, geneigt, konvex, konkav oder wellig ist; Vollflächner ungleicher Höhe dagegen Unregelmäßigkeit der Reliefschichtdicke. Aber ebenso haben die Häuser und Häuserblöcke ihre Reliefschicht durch vertikale Überfangflächen, in den Straßen, auf den Plätzen usw. Schon zwei vertikale Fahnenstangen haben dank den Überfangflächen ihren bestimmten Zwischenraum. Eine Umringung eines Platzes mit Steinen im Kreise begrenzt den Platz, macht ihn zum Binnenraum, auch wenn, wie bei Menhiren, die Steine weit auseinander stehen. Darauf beruht erst der volle Begriff des Binnenraumes, wie er auch einschließlich für den Hof, die Laube, die antike Arena, das antike Theater, die Straße, den Platz, die „Räume" im französischen und englischen Garten, in der freien Natur, im Gebirge, in der Schlucht, im Tal usw. Geltung hat. Nur wo

Vollflächnerpaare und hiermit Überfangfortsetzungen fehlen, ist reiner Freiraum: auf dem Ozean, im Luftmeer. Auch von hier aus gewinnt der Freiraumteil, der einer Reliefschicht eines Vollflächners angehört — also in ihn vordringt —, eine besondere Bedeutung.

Es bedarf keiner weiteren Erklärung, daß die Verbindung der Vollflächner regelmäßig oder unregelmäßig, harmonisch oder disharmonisch sein kann und auch dividual variiert. Sie sind additiv verbunden, wenn an der Berührungsfläche eine geschlossene Kehllinie auftritt, divisiv, wenn dies nicht der Fall ist. Daraus ergibt sich der Begriff der Vermischung. Durchsteckung tritt ein, wenn in einer Reihe von drei Vollflächnern der erste und dritte durch knicklose Fortsetzung der Flächen sich zu einem einzigen verbinden.

Tiefraumfleck und Tiefraumfleck. Das Muster von Flecken ist aus dem der Vollflächner ebenso ableitbar wie jeder einzelne Fleck aus jedem einzelnen Vollflächner.

Hohlflächner und Vollflächner. Das Muster von Hohl- und Vollflächner variiert figural.

Theoretisch kommt man auf die Streuung eines Hohl- und eines Vollflächners oder auf ihre punktuelle oder lineare Berührung. Sie sind ohne praktische Wichtigkeit. Die Flachberührung beider dagegen ergibt bei völliger Berührung den Vollflächner mit seiner korrelaten Freiraumfigur, von dieser letzteren bildet der Teil der sinnleeren Reliefschicht, der vor der Oberfläche des Vollflächners liegt, den andringenden Freiraum. Der Vollflächner formt den Freiraum auf diese Art immer, aber über die Reliefschicht hinaus dann, wenn er Oberflächenteile hat, die in den Freiraum sich gesetzmäßig knicklos fortsetzen lassen. Eine Kugel bietet keine solche Möglichkeit, dagegen ergibt der Würfel sechs Fortsetzungsräume in der Gestalt von unendlichen Röhren mit quadrati-

schem Querschnitt; es sind stets die Ebenen oder Flächen, die als Überfangflächen fangbereit sind, auch wenn kein zweiter Vollflächner folgt. Konkavitäten des Vollflächners setzen sich daher bei scharfen Gratlinien in den Freiraum zwar nicht fort, gestatten aber die Vorstellung der Fortsetzung, regen also eine Formung des Freiraums auch außerhalb der Reliefschicht an. Außer den Hohlflächnern als Freiraumfiguren gibt es die als Binnenfiguren, wie wir sie bereits in der Hohlkugel kennen lernten, die ein Muster von Vollflächner und „verschlucktem" Hohlflächner ist. Zusammen ergeben sie den hohlen Vollflächner; er ist der allgemeine Typus der Raumform aller Architektur, wie der Vollflächner allein der allgemeine Typus der Raumform aller Plastik.

Als Figur bezeichnete ich sowohl den Hohl- als auch den Vollflächner, wenn er eine einzige oder eine einzige geschlossene Grundkontur hat. Nun hatte aber die ganze Lehre vom Hohlflächner nur theoretischen Wert; uns interessieren Hohlflächner nur im Zusammenhang mit Vollflächnern, und zwar nicht beliebigen, sondern stets korrelaten. Nicht nur der Freiraum ist korrelat zum hohlen Vollflächner, sondern ebenso der Binnenraum, beide sind als Grundfiguren anzusprechen. Der hohle Vollflächner ist daher nicht als Muster von Voll- und Hohlflächner zu betrachten, sondern als Figur im Grunde. Der Grund geht durch. Also bezeichne ich den hohlen Vollflächner als Figur, wenn er eine äußere und eine (und nur eine) innere Grundkontur hat. Bei Durchlochung des hohlen Vollflächners (d. h. der Schale) werden beide Konturen verbunden, aber die Durchbrechung stört auch hier nicht den Charakter der Figur (Türen, Fenster usw.).

Die Figur des hohlen Vollflächners variiert figural. Die äußere Grundkontur kann aus Ebenen bestehen, aus konkaven, konvexen, konkavkonvexen Wellen, sie kann Mulden, Kerben, Ausstiche, Täler und ebenso Buckel, Keile, Spitzen, Kämme haben, kurz, von ihr gilt alles, was vom Vollflächner überhaupt zu sagen

war. Die äußere Grundkontur hat daher auch ihr sinnleeres Relief. Aber genau das gleiche gilt auch für die innere Grundkontur. Die Innenwandung kann, kurz gesagt, Ausnischungen und Gliederungen haben. Das innere Relief ist ebenso zu beurteilen wie das äußere, auch hier lassen sich Überfang- und Unterfangfläche samt Zwischenfangflächen konstruieren, auch hier gilt die Bezeichnung von der (inneren) Oberfläche her als über und unter ihr (oder vor und hinter ihr) gelegen.

Innengliederung gliedert den Innenraum, ebenso wie der Vollflächner nach außen den Freiraum gliedert. Knicklos fortsetzbare Oberflächenteile der Binnenglieder lassen sich durch Flächen ergänzen, selbst wenn nur ein Glied vorhanden ist (ein Wandpfeiler). Diese Ergänzung zu mathematischen Flächen ist zwangsläufig, wenn zwei Glieder einander so gegenüberstehen, daß Teile ihrer Oberflächen sich gegenseitig knicklos fortsetzen; sie bilden dann miteinander eine Reliefschicht. Zwei nebeneinander an derselben Wand angebrachte Glieder (Wandpfeiler) gehören der Reliefschicht dieser Wand an, nämlich der vorderen Schicht. Zwei einander gegenüberstehende, an zweierlei Wänden (oder bei einem runden Raum auch auf der gleichen Wand) befindliche Glieder (Wandpfeiler) gehören derjenigen Reliefschicht an, welche Schiffe oder Joche innerhalb des Binnenraums trennt.

Durch die Binnengliederung entsteht also ein Muster. Der hohle Vollflächner — selbst Figur — kombiniert sich mit der Fläche. Diese Flächen sind in ihrer Fortsetzung nur imaginär, aber in ihren Ansätzen gegeben; entweder durch Flächenstücke oder mindestens durch Linien (Kehllinien und Gratlinien).

Diese imaginären Flächen sind, systematisch gesehen, innerhalb der dreidimensionalen Raumform von gleicher Bedeutung wie die gestrichelte (oder unterbrochene) Linie innerhalb der zweidimensionalen Flachfiguren und Flachmuster. Trotzdem lassen sich die dort S. 133 ff. aufgestellten Sätze über Addition und Division nicht einfach auf die hohlen Vollflächner übertragen,

weil hier die Bedingungen durch die hinzukommende Reliefschicht verändert sind. Wenn wir nämlich in Abb. 49 durch Fortsetzung der Flächen die innere Überfangfläche eintragen und von ihr aus die Ecken beurteilen wollten, würden alle Ecken zu Zwischenpunkten werden und die Unterscheidung von Addition und Division wäre aufgehoben. Tatsächlich setzen wir nicht nur diese Überfangflächen fort, sondern auch die Unterfangflächen, in diesem Beispiel also die „Ober"fläche der Raumwand, wodurch der „eigentliche" hohle Vollflächner von den Gliedern der Wand unterschieden wird. Dies ist der einzige Weg von „Gliedern der Wand" zu reden. Wir betrachten die Wand als Vollraumform (wie jede „Plastik"); was für diese Vollraumform unter Glied (und Gliederung) zu verstehen sei, ist oben (S. 195) bereits festgelegt. Diese Glieder bestimmen den dividualen Charakter des hohlen Vollflächners. Nur die in der Überfangfläche liegenden Gratlinien erzeugen Addition, sie sind einspringende Ecklinien. Die in der Wand selbst, also in der „Ober"fläche liegenden Kehllinien sind immer Zwischenlinien, sie erzeugen Division.

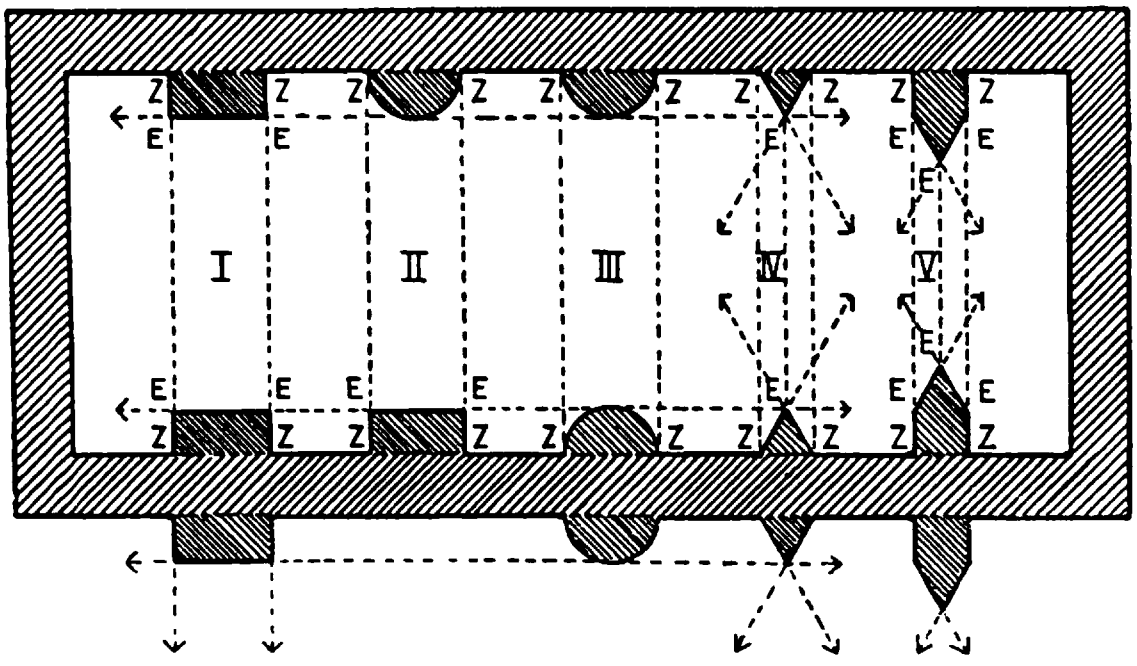


Abb. 49. Schema der Dividualitätsarten des hohlen Vollflächners.

In der Abb. 49 sind Hauptbeispiele von Wandgliedern nebeneinander schematisch eingetragen. Die Punkte Z des

Grundrisses bedeuten vertikale Zwischenlinien auf der Wand, die Punkte E einspringende Ecklinien auf den Wandgliedern. Die Hüllflächen ergeben teils eine Reliefschicht längs der Wand teils Reliefschichten quer durch den Raum als Jochgrenzen, teils schräge Fortsetzungen der Joche.

Im Fall I sind nur einspringende Ecklinien verbunden; die Joche sind durch die Raumlamelle von der Breite des Wandpfeilers getrennt. Die drei Räume, nämlich Joch, Jochgrenzraum und Joch, sind addiert.

Im Fall III sind nur Zwischenlinien verbunden; auch hier sind die Joche durch die Raumlamelle von der Breite des Wandgliedes getrennt, aber die drei Räume, nämlich Joch, Jochgrenze und Joch, sind dividiert.

Im Fall II liegt die Kombination von Fall I und III vor, also sind die drei Räume nach dem Prinzip der Vermischung verbunden.

Im Fall IV sind je zwei Zwischenlinien Z verbunden, die eine jochtrennende Raumschicht ergeben, außerdem sind innerhalb dieser Raumschicht zwei einspringende Ecklinien EE verbunden (durch den ebenso profiliert zu denkenden Deckbalken oder Gurtbogen). Dadurch erscheint die Raumlamelle aus zwei Teilen addiert, aber diese beiden Raumschichthälften sind mit den Jochräumen selbst durch die vertikalen Ebenen ZZ dividiert. Die Fortsetzung der Hüllflächen ZE ergibt gegenseitige Durchdringung der Joche und die Jochgrenze schrumpft eigentlich auf die mathematisch dünne Ebene EE zusammen.

Im Fall V sind zwar durchweg einspringende Ecklinien verbunden, aber dennoch liegt hier ebenfalls Durchdringung vor, weil wie in Fall IV die Hüllflächen beide Joche zu gegenseitiger Durchdringung bringen.

In allen diesen Fällen sind weder Basen noch Kapitäle mit Deckplatten angenommen; werden sie eingesetzt, so ergeben sie ihrerseits die entscheidenden Reliefschichten. Bei strengster Raumdivision sind auch die Basen und Deckplatten halbkreis-

bzw. auch kreisförmig (zahllose Beispiele in der englischen Gotik Salisbury usw.), bei strengster Durchführung der Raumdurchdringung sind die Deckplatten um 45^0 gedreht, so daß die eine Ecke genau auf die Stelle der geometrisch dünnen Jochgrenze oder die Durchdringungsstelle der Joche trifft (z. B. an den Hauptdiensten des Mittelschiffes in Amiens).

Um alle Wandgliederungsgestalten zu überschauen, muß wieder auf das allgemeine Zwanzigeck zurückgegriffen werden. Dabei gerät man außer auf die Wandglieder auf die Wandnuten, die keine Wandglieder sind, sondern Teile des Hohlraumes, der in die Wand eindringt (Abb. 50). Für die Beurteilung der Dividualität der gesamten Binnenraumform sind die Nuten ebenso wichtig wie die Wandglieder.

Ich bilde die Nuten und Glieder schrittweise erst aus je einer, dann je zwei usw. Flächen; zunächst sind die aus nur einer

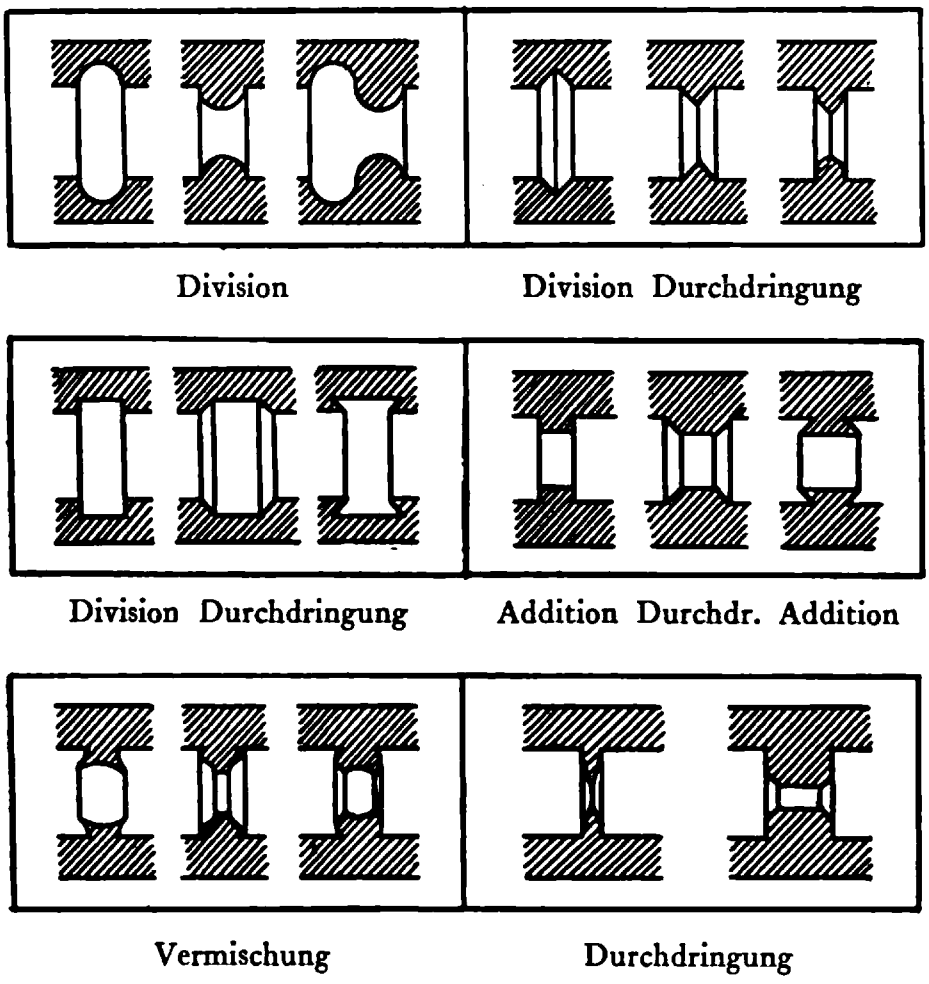


Abb. 50. Die Arten der Dividualität der Hohlraumglieder (Nuten) und der Vollraumglieder (Wandpfeiler).

Konkaven oder nur einer Konvexen oder nur einer Wellenfläche bestehenden Nuten und Glieder zu bilden, dann die aus je zwei Flächen, wozu noch die Ebenen kommen, dann aus je dreien usw.

In der ersten Reihe (von je einer Fläche) entsteht die einfache konkave Nut, der Rundstab und die Welle, die alle für den Hohlraum Division ergeben. Die Nut ist als Raumteil betrachtet addiert; aber sie ist deshalb kein eigener (selbständiger) Raumteil, weil sie in der Wanddicke enthalten ist, also keine eigene Wand hat[1]. Deshalb sind ihre beiden Gratlinien keine einspringenden Ecklinien, sondern Zwischenlinien der Oberfläche der Wand. — Der Rundstab ergibt Division, weil die Verbindung der gegenüberliegenden Kehllinien eine Schnittebene von Zwischenlinie zu Zwischenlinie bedeutet. — Für die Welle gilt auf der einen Seite das für die Nut, für die andere das für den Rundstab Erkannte.

In der folgenden Reihe (von je zwei Flächen) entstehen sämtliche in Abb. 19 angegebenen zwanzig Fälle des Zwanzigecks, nämlich zehn Fälle der Division bei Kerben mit einer Kehllinie und zehn Fälle der Durchdringung bei Keilen mit einer Gratlinie. Bei diesen Keilen ergibt nämlich die Verbindung der einander gegenüberliegenden Ansatzstellen dieser Wandglieder an ihrer Wand Division (Verbindung von Zwischenlinien) und die Verbindung der einander gegenüberliegenden Keilspitzen (einspringenden Ecklinien) Addition innerhalb der Raumlamelle. Durch diese innere Zerlegung der Raumlamelle wird die eine Hälfte zum einen, die zweite zum anderen Joch hinzugeschlagen und die Grenze von beiden Jochen wird die mathematisch dünne zweidimensionale Ebene, während bei Raumaddition zwischen die Joche die Raumlamelle als dreidimensionales Zwischenstück sich einschiebt. Durch den Keil als ganzen ist aber dennoch eine dreidimensionale Lamelle erzeugt; nur ist

[1] Man kann vom Innenraum her nicht sicher beurteilen, ob dies zutrifft, wohl aber gibt die ungefähr erratbare Wandstärke eine Größengrenze für das, was als Wandnut zu gelten hat.

jede ihrer Hälften zum Jochteil geworden, woraus sich Durchdringung ergibt, was nachher noch genauer ausgeführt wird (S. 225).

In der nächsten Reihe (von je drei Flächen) entstehen Nuten und Lisenen oder bei größerer Reliefschichttiefe Wandpfeiler. Jeder dieser beiden Typen variiert nach den Formen der kombinierten Flächen; außerdem aber nach dem Winkel der Wandansatzstelle. Dies wird an den aus je drei Ebenen gebildeten Nuten und Lisenen klar (Abb. 50). Die Nut ergibt bei rechtwinkeligem Ansatz Division, sonst Durchdringung. Die Lisene ergibt bei rechtwinkeligem Ansatz Addition, beim Typus des „halben Sechsecks" entsteht eine Addition zwischen zwei Durchdringungsstreifen und beim Typus des hinterschnittenen Gliedes entsteht Addition. Diese dividualen Wirkungen ändern sich nicht, wenn statt der Ebenen gekrümmte Flächen verwendet werden, vorausgesetzt, daß die einspringenden Linien unverändert erhalten bleiben; aber die Nuten wie die Lisenen (Pfeiler) bekommen dabei sekundäre Konkavitäten bzw. sekundäre Konvexitäten, die ihrerseits als Nuten und Glieder der Nuten bzw. der Glieder anzufassen sind. Man kann die dadurch sich eröffnenden weiteren Möglichkeiten aus dem additiven rechtwinklig ansetzenden Wandpfeiler ableiten (Abb. 50, unten). Es ändert sich nicht die Dividualitätsart der Hohlraumform, aber die der Raumlamellen und dadurch selbstverständlich das „Ganze". Deutlich ist dann in allen solchen Fällen unterscheidbar, welche Funktion das Wandglied für den Hohlraum, und welche Funktion die gekrümmte Fläche für das Wandglied selbst hat. (Entsprechendes gilt für die Nuten.) Wir sprechen dann von der Totalität der Hohlraumform und können sekundäre Partialitäten an den Gliedern selbst beobachten, die den Hohlraum nicht ändern, dagegen die Form der Glieder stark beeinflussen und somit indirekt (sozusagen mit Überspringung der Hohlraumform) das „Ganze"[1].

[1] Eine vollständige Ausbreitung der ganzen Reihen und die Belegung mit konkreten (historischen) Beispielen wäre erwünscht, läßt sich aber hier, wo es nur auf die Grundlage ankommt, nicht durchführen.

Ein Aufsteigen zu vier und mehr Bestandstücken der Nuten und Pfeiler führt nicht zu grundsätzlich neuen Typen. Man findet die sämtlichen Möglichkeiten von Nut- und Pfeilerformen einschließlich ihrer Kombinationen; darunter auch die (in der Reihe der Vollflächner bereits enthaltenen) Tiefenglieder und Glieder mit Kerbe usw., die alle für die eigene Gestalt des Wandgliedes oder des Nutes und somit der Raumlamelle von Wichtigkeit sind.

Statt diese unendliche Reihe von Kombinationen weiter zu verfolgen, werde ich mich in der folgenden Überlegung auf die Heraushebung der vier dividualen Haupttypen der Wandpfeiler beschränken.

Der Ausdruck Wandpfeiler ist hier der leichteren Verständlichkeit wegen eingeführt. Der allgemeine Ausdruck Wandglied umfaßt nicht nur vertikale Wandglieder, sondern ebenso horizontale (z. B. Gesimse) oder schräge. Bei strenger Festhaltung der Abstraktheit dieser Raumformenlehre sind die Ausdrücke vertikal, horizontal, schräg überflüssig, weil sie auf das Kraftfeld der Erde (also S^1) bezogen sind.

Die Ausdrücke Wandpfeiler und Gesimse (und ähnliche) schränken die Überlegung auf zylindrische und parallelepipedische Glieder ein. Aber da die Dividualitätsart schon aus der einzelnen Profillinie abgelesen wird, läßt sich alles bisher Gesagte auch auf jede beliebige Form von Wandgebilden ausdehnen, die einen stetig oder unstetig wechselnden Querschnitt haben.

Ich verfolge also weder die unendliche Reihe der Kombinationen der Bestandstücke von Nuten und Pfeilern, noch die daraus ableitbaren Formen wechselnden Querschnitts, sondern beschränke mich auf die Heraushebung der vier dividualen Haupttypen der Wandpfeiler in ihrer dividualen Wirkung auf die zwei Haupttypen der Hohlraumform: Gruppe und Reihe.

Das Tiefraumbinnenmuster variiert nach allen fünf Mustergattungen. Um die Hauptfälle zu erfassen, muß man die Haupt-

fälle der Vizinalität, Reihe und Gruppe mit denen der Dividualität an einem regelmäßigen im übrigen beliebigen figuralen Fall durchdenken. Von diesem Beispiel aus kann man alle figural anderen unregelmäßigen, auch die harmonischen und disharmonischen überschauen.

Ich wähle zunächst eine Gruppe von fünf Räumen mit einspringenden Ecken als additiven Ausgangsfall und zweitens ein Parallelepiped und eine Mittelebene als divisen Ausgangsfall des Hohlflächners (Abb. 51). Jeder dieser Ausgangsfälle ist nach allen vier Möglichkeiten der Dividualität variabel, sobald er in einen hohlen Vollflächner übersetzt wird. Der Hohlflächner ist im Grundriß die „Strichskizze", die beim Entwurf vorausgeht, ehe man die Wandstärke einträgt. Entscheidend ist dann bei Eintragung der Wandstärken und dem Ersatz der Schnittebene durch Raumlamellen (d. h. dünne Raumschichten von konstanter Dicke) die Form des Wandgliedes.

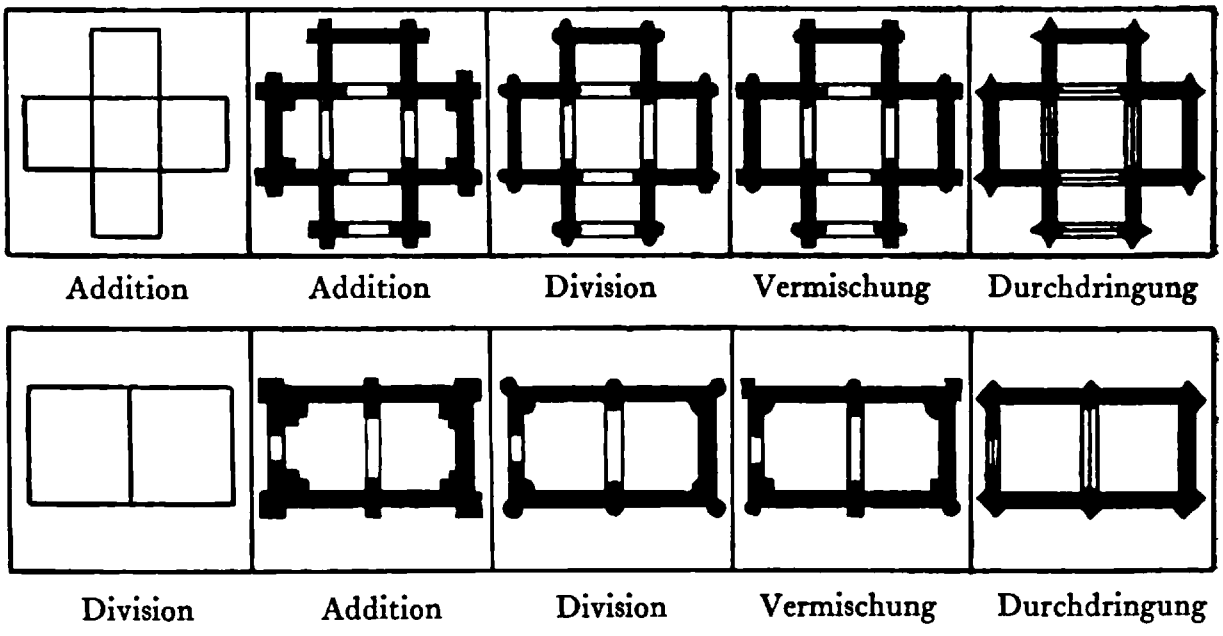


Abb. 51. Die Arten der Dividualität des hohlen Vollflächners.

1. Tiefraumaddition. Ein im Grundriß rechteckiger Wandpfeiler ist als Wandglied, d. h. als Glied des Wandkörpers zu bezeichnen (vgl. S. 195). Er ist eindeutig durch die Fortsetzung der Wandflucht von der Wand ablösbar. Die Fortsetzung seiner eigenen Vorderfläche (Vorderebene) ist die Überfangfläche. Das

Glied selbst ist — nach den früher gegebenen Bestimmungsmethoden der Addition der Vollraumformen — addiert. Der Hohlraum aber ist ebenfalls additiv, weil die Flanken des Wandpfeilers sich eindeutig in den Hohlraum hinein fortsetzen lassen und die Gratlinien des Pfeilers einspringende Linien sind. Die Addition wird zwingend, wenn dem rechtwinkligen Wandpfeiler ein ebenso geformter gegenübersteht; beide erzeugen miteinander eine Raumlamelle. In den Überfangflächen sind alle Ecklinien Zwischenlinien; aber von der Unterfangfläche, hier der Wandoberfläche her gesehen sind die Gratlinien einspringend, vgl. auch S. 218.

Es ist gleichgültig, ob diese Art von Wandpfeiler im additiven oder divisiven Ausgangsfall der Hohlflächnerfigur (also der Strichskizze) angebracht wird, sie hat stets das Ergebnis der Tiefraumaddition. Allerdings ist der additive Wandpfeiler in Verbindung mit dem additiven Hohlflächner nur eine Bestärkung des schon Gegebenen, dagegen in Verbindung mit dem divisiven eine siegreiche Verkehrung des Zugrundeliegenden in sein Gegenteil: die an sich divisive Form des Hohlflächners wird in Addition des hohlen Vollflächners umgewandelt. Trotzdem wirkt die divisive Hohlflächnerform mit, so daß man verschiedene Grade von Additivität des Ganzen zu unterscheiden hat.

2. Die Tiefraumdivision. Ein im Grundriß halbkreisförmiger Wandpfeiler (Dienst) als reine Zylinderfläche, also ohne Fuß und Kapitäl, ist durch die in sich fortsetzbare Wandflucht als Glied losgelöst. Das Glied selbst ist additiv. Der Hohlraum dagegen wird dividiert, weil einspringende Ecken fehlen. Zwei einander gegenüberliegende Runddienste erzeugen eine Raumlamelle von zwingend divisivem Charakter, weil die Lamelle durch zwei geometrische Ebenen begrenzt wird, die von Zwischenlinien der Wand ausgehen, vgl. auch S. 218.

Es ist gleichgültig, ob diese Art Wandpfeiler im additiven oder divisiven Ausgangsfall des Hohlflächners (also der Strichskizze) angebracht sind, sie hat stets das Ergebnis der Tief-

raumdivision. Allerdings ist hier entgegen dem ersten Fall der Wanddienst in Verbindung mit dem divisiven Hohlflächner nur eine Bestärkung des schon Gegebenen, dagegen in Verbindung mit dem additiven eine siegreiche Verkehrung des Zugrundeliegenden in sein Gegenteil: die an sich additive Form des Hohlflächners wird in Division des hohlen Vollflächners umgewandelt. Aber hier wirkt die additive Form des Hohlflächners im Ganzen mit, so daß man verschiedene Grade der Divisivität zu unterscheiden hat.

3. Die Tiefraumvermischung. Zwei einander gegenüberliegende Wandpfeiler, von denen der eine Addition erzeugt, der andere Division, ergeben zusammen ebenfalls eine Raumlamelle (z. B. Rechteckpfeiler und Wanddienst) und für den hohlen Vollflächner Tiefraumvermischung.

4. Die Tiefraumdurchdringung. Ein im Grundriß dreieckiger Wandpfeiler erzeugt durch seine einspringende Ecklinie Addition, aber durch seine beiden Kehllinien an der Wand bildet er Division. Die Raumlamelle selbst ist divisiv, aber in ihrer Mitte liegt eine einspringende Ecke, die in ihrem Bereich Addition erzeugt. Zwei einander gegenüberliegende Dreikantpfeiler (Keile) erzwingen die Vorstellung der Raumlamelle und trennen zwei Joche innerhalb des hohlen Vollflächners. Dies gilt, obwohl hier von den Trennungsebenen (Schnittebenen) nur die geometrisch dünnen Schnittlinien an der Wand und am Pfeiler gegeben sind, weil ihre Achsenebene zusammenstimmt. Sie ist eindeutig vorhanden. Die Additionsstelle unterscheidet sich von der zuerst besprochenen Addition dadurch, daß sie keine dreidimensionale Dicke hat, sie ist eine zweidimensionale Ebene, an der die beiden Hälften der divisiven Raumlamelle zusammenstoßen. Die Addition entspricht hier derjenigen, die für die Hohlflächner allein definiert worden ist (S. 181). In Verbindung mit dem hohlen Vollflächner ändert sich der Charakter der einspringenden Kante nicht, aber er wirkt vereint mit der divisiven Raumlamelle, in der er sich befindet, als Durchdringung.

Denn divisive Raumlamellen erzeugen zwar Jochteilung, aber der Hohlraum bleibt das primäre Ganze, die Raumlamelle ist „im" Raum, im gesamten Innenraum, ein Bruchteil; der Raum „geht durch". Aber er findet innerhalb der Raumlamelle eine additive Grenze, die für den Hohlflächner allein gültig ist. Deshalb entsteht hier eine strenge zweidimensionale Jochgrenze innerhalb der divisiv flutenden dreidimensionalen. Innerhalb der Raumlamelle reicht jedes Joch bis an die Additionsgrenze. Aber darüber hinaus läßt sich jedes Joch entsprechend den Schrägseiten des Keilpfeilers fortsetzen, sie sind Ansatzstreifen von schräg durch den Hohlflächner gehenden vertikalen Schnittebenen. Diese letzteren vor allem sind es, die hier Durchdringung ergeben.

Es ist gleichgültig, ob diese Art Wanddienste im additiven oder divisiven Ausgangsfall des Hohlflächners (also der Strichskizze) angebracht wird, sie hat stets das Ergebnis der Tiefraumdurchdringung. Allerdings ist hier der Wandkeil in Verbindung mit dem divisiven Hohlflächner nur eine Verschärfung des schon Gegebenen, dagegen in Verbindung mit dem additiven eine siegreiche Verkehrung des Zugrundeliegenden in sein Gegenteil: die additive Form des Hohlflächners wird in Durchdringung des hohlen Vollflächners umgewandelt. Trotzdem müssen beide Unterfälle als verschieden anerkannt werden. (Vgl. die Unterschiede von Gotik und Barock.)

Diese vier Beispiele sind Repräsentanten für die vier Möglichkeiten des dividualen Stiles der hohlen Vollflächner, die Varianten ergeben sich aus den Abwandlungen der Form des Gliedes, sie sind in der vorausgehenden Systematik alle enthalten und erledigt. Der frontale Rechteckpfeiler (Parallelepiped) ist durch die Säule, Dreiviertelsäule, Halbsäule ersetzbar, wenn Sockel oder Fußplatte oder Kapitelldeckplatte die Ansatzstellen der Reliefschicht in additiver Form festlegen. Die Gotik hat in manchen Fällen den rechteckigen Fuß und Sockel durch zylindrische Formen ersetzt, um die Tiefraumdivision voll zu

erreichen. Der Achteckpfeiler oder der halbe Achteckpfeiler (entweder ohne Sockel und Kapitäl oder mit solchen, aber dann auch nach dem Prinzip des Achtecks abgeschrägten) gehört in die Kategorie der Schrägpfeiler, welche Durchdringung erzeugen. Denn wenn man den Halbpfeiler von der Wandebene durch deren (vorgestellte) Fortsetzung abtrennt, ergeben die Ecken a zwar ebenso wie die b als einspringende Ecken Addition, aber die zwangsläufigen Fortsetzungen der Abschrägungsebenen a, b erzeugen innerhalb der Raumlamelle Durchdringung. Der halbe wie auch der freistehende ganze Achteckpfeiler ist mithin zwar seiner Erzeugung der Lamelle selbst nach additiv, aber diese Lamelle ist divisiv und erzeugt die Durchdringung der Nachbarjoche und Schiffe, nachdem ihre additive Trennung angesetzt hat. (Dies gilt auch für entsprechende Profile der Arkaden, Rippen usw.) Eckdienste am frontalen Rechteckpfeiler zerstören solange den additiven Charakter nicht, wie sie in dessen Reliefschicht eingebunden bleiben, aber sie lassen die Diagonale ebenso anklingen wie etwa das korinthische Kapitell und seine Abkömmlinge, auch wenn die Deckplatte die frontale Stellung bewahrt.

Wichtiger als diese Andeutungen, die hier nicht fortgesetzt werden können, ist der Hinweis, daß jene vier Urtypen, soweit sie noch Unbestimmtheiten einschließen, eindeutig werden, wenn die Wandglieder paarweise durch Zwischenglieder verbunden sind, durch Bogen oder Architrave (die als Grenzfall des Bogens auffaßbar sind), welche die beiden benachbarten oder einander gegenüberliegenden Wandglieder innerhalb der vorderen Überfangfläche stetig vereinigen, so daß über das Vorhandensein einer „durchlochten Figur“ kein Zweifel bestehen kann. Dies macht sich am entschiedensten beim vierten Typus geltend, wenn die Diagonalebenen durch die gotischen Rippen greifbar gegeben sind; die Kreuzrippen erzeugen diagonale Reliefschichten, wie die Gurtrippen die Joche durch frontale Reliefschichten trennen, oder wie die Schildrippen Wand-

reliefschichten erzeugen. Das romanische Kreuzgratgewölbe (vor allem das mit horizontalen Scheiteln), eingerahmt von Gurten mit rechteckigen Querschnitten nach dem ersten Typus, ist als Hohlflächner ein Durchdringungsmuster von zwei sich kreuzenden horizontalen Zylinderflächen; die Grate im Kreuzgewölbe erzeugen keine Reliefschicht, das Jochfeld bleibt daher bis zur Kämpferebene eine einfache parallelepipedische Figur. Erst die Rippe erzeugt die Reliefschicht schräg durch den Raum, den ganzen, auch den unter der Kämpferebene. Kreuzgewölbe mit steigenden Scheiteln sind bei Reihung für das Schiff additiv, weil durch diese Scheitelführung die Gurtstellen zu einspringenden Ecken schon für das Hohlflächenmuster werden. Aber dies additive Moment der Hohlflächner wird entweder durch additive Wandglieder bestärkt oder durch divisive bzw. durch solche von Durchdringungsgestalt aufgehoben oder doch abgeschwächt.

Die bei der Frage nach den Dividualitätsarten der hohlen Vollflächner auftauchenden Begriffe der Frontalität und Diagonalität hängen mit der Ordinalität zusammen, dagegen sind sie nicht vom Sehen von Raumformen abzuleiten. Wenn wir von frontaler oder schräger bzw. diagonaler Ansicht sprechen, meinen wir allerdings das Sehen und unsere subjektive Stellung zum Gegenstand, es ist auch nicht zu bestreiten, daß die Unterscheidung von Frontalität und Diagonalität in der Praxis immer als Teilfaktor unseres Sehens verstanden wird, allein es ist ebenso gewiß, daß diese Begriffe etwas Objektives, d. h. der Sache selbst Anhaftendes meinen und daher das Sehen von Frontalität und Diagonalität von der objektiv gegebenen Frontalität und Diagonalität der Sachen logisch abhängt (Abb. 52).

Ein Würfel „hat" seine Frontalitäten (nämlich sechs) und seine Diagonalitäten (nämlich auch sechs, entsprechend seinen sechs Diagonalebenen), aber er „ist" für sich allein weder frontal noch diagonal; er wird dies erst in seiner Lagebeziehung z. B.

zu einem anderen Würfel oder zu einem würfelförmigen hohlen Vollflächner, in dem er (oder neben dem er) steht, allgemein in Beziehung zu einem irgendwo gegebenen rechtwinkligen (und das heißt kosmischen) Achsenkreuz. Der Würfel „ist" frontal zu diesem gegebenen Achsenkreuz, wenn seine Achsen zu denen des Achsenkreuzes parallel sind, er „ist" schräg, wenn seine Achsen mit denen des Achsenkreuzes einen Winkel kleiner als 45° bilden, er „ist" diagonal, wenn seine Achsen mit denen des Achsenkreuzes einen Winkel von 45° bilden. Die Diagonalität ist der innerhalb der Schrägstellungen ausgezeichnete Sonderfall, daß die Diagonalen des Würfels zum Achsenkreuz parallel stehen. Trotzdem bedeutet nun die Frontalität die Norm, den echten Einzigkeitsfall, denn, wenn es auch innerhalb der unendlich vielen Schrägstellungen nur eine reine Diagonalstellung gibt, sie also wieder ein Einzigkeitsfall scheint, so bleibt doch der entscheidende Unterschied gegen die Frontalität, daß sie vom vorgegebenen Achsenkreuz, auf das wir uns beziehen, abweicht, während die Frontalität mit ihm übereinstimmt; diese ist der Einzigkeitsfall solcher Übereinstimmung der Richtung der Würfelseiten selbst mit dem Achsenkreuz. Vielleicht das bekannteste Beispiel der Diagonalität sind die Pfeilerstellungen der Gotik, sie „sind" z. B. im Kölner Dom diagonal, weil die Pfeilersockel mit ihren Grundrißdiagonalen parallel zu den Achsen des Schiffes stehen, mit ihren Seiten daher diagonal zu den Achsen des Schiffes. Wenn man den einzelnen Würfel entweder

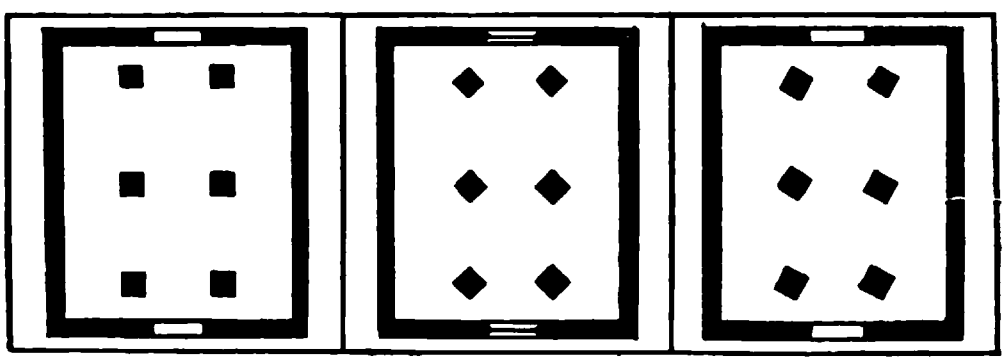


Abb. 52. Parallelität und Nichtparallelität zweier Achsensysteme innerhalb des hohlen Vollflächners.

als frontal oder als diagonal bezeichnet, bezieht man ihn auf das dem Betrachter eigene Achsenkreuz. Der Betrachter kann also im Kölner Dom sich selbst zu den Pfeilern beliebig entweder frontal oder diagonal einstellen und ebenso zu den Schiffachsen, aber diese Schiff- und Pfeilerachsen sind gegenseitig in ihrer Lage festgelegt und unsere Ausdrucksweise, die Pfeiler seien diagonal, meint, daß wir uns mit dem Achsenkreuz des Schiffes identifizieren und von da aus erkennen, daß die Pfeiler um 45^0 gedreht sind.

Was am Würfel erkannt ist, läßt sich leicht auf das stehende Prisma übertragen. Der vertikal stehende Zylinder und der Kegel „haben" keine Unterscheidung der Frontalität und Diagonalität, nur ihre Achse kann zu gegebenen Raumachsen parallel oder schräg (geneigt) stehen. Säulen bekommen Frontalität und Diagonalität durch ihre quadratischen Sockel, Basen, Kapitäle und Deckplatten. Die Kugel hat nicht einmal diese Möglichkeiten, sie ist gegen das Achsenkreuz neutral, obwohl sie regelmäßig ist. Unendlich viele Vollraumformen lassen sich ersinnen oder auffinden, die unregelmäßig sind und dies in dem Maße, daß auch sie keinerlei hervorgehobenes Achsenkreuz besitzen, etwa ein aus dem Felsen gebrochener Stein (wobei ich jetzt nur seine Raumform meine). Eine gewisse Regelmäßigkeit der Vollraumform und außerdem ein deutlich vorgegebenes Achsenkreuz sind notwendig, damit wir Frontalität und Diagonalität (und somit auch Schrägstellung) unterscheiden können.

Der Ausdruck „gewisse Regelmäßigkeit" besagt, daß mindestens eine Symmetrieebene in der Raumform sein muß, damit sie zu einem gegebenen Achsenkreuz entweder frontal oder diagonal stehen kann. Bei zwei Symmetrieebenen kommt es auf den Winkel an, in dem sie sich schneiden, ob er nämlich $^1/_4$ oder $^1/_5$, $^1/_6$, $^1/_8$, $^1/_{10}$, $^1/_{12}$ des 360^0-Winkels beträgt. Ein Prisma auf rhombischem Grundriß kann zwei zueinander senkrecht stehende Symmetrieebenen haben und dann zwei Fälle eindeutiger Diagonalstellung darbieten, während die Parallelstel-

lung einer seiner Seiten zum Achsenkreuz nur für diese selbst, nicht aber für den Pfeiler als ganzen Frontalität geben kann. Schiefe Rhomben haben überhaupt keine Symmetrieachsen, sondern Schrägachsenebenen und Diagonalebenen, die man zwar einzeln parallel zum rechtwinkligen Hauptachsenkreuz stellen kann, wobei man aber weder Frontalität noch Diagonalität erhält, sondern immer den allgemeinen Fall der Schrägheit, weil immer die eine Seite unbestimmt schräg wirkt. Von diesem immer noch einfachen Beispiel aus kann man sich deutlich machen, daß eine Vollraumform, die keinerlei Symmetrieachsen, keinerlei ebene oder regelmäßig gekrümmte Seiten und keinerlei Diagonalebenen aufweist (die Raumform eines Steinbrockens) weder Frontalität noch Diagonalität, dagegen unendlich viele Schrägseiten „hat" und daher in Beziehung zu einem vorgegebenen Achsenkreuz schräg „ist".

Es kann umgekehrt eine Vollraumform (gleichgültig, ob sie voll oder hohl ist), die selbst Frontalität und Diagonalität „hat", zu einer nur schrägen oder, anders ausgedrückt, richtungslos unendlich vieldeutigen Raumform in Beziehung stehen, dann wird man auch entsprechend sagen müssen, daß nur die Vollraumform ein Bezugssystem hergebe, und nicht sie zum umschließenden oder benachbarten Gebilde schräg stehe (z. B. ein zurechtgeschlagener parallelepipedischer Quader zum Steinbruch), sondern umgekehrt: die richtungslose Umgebung schräg zur regelmäßigen Vollraumform.

Frontalität und Diagonalität setzen sich gegenüber der unbestimmten Schrägrichtung als die kosmischen Fälle ab und gehören demnach in die Unterarten der Ordinalität. Aber die Unterscheidung von Frontalität von Diagonalität rechne ich zu den Unterarten des dividualen Stiles, ebenso auch die Unterscheidung von Frontalität und Schrägheit. Logisch ist die Scheidung beidemal verschieden. Die einfachste Begründung für diese Zuordnung gibt der Blick auf den Grundriß, also die Reduktion auf die Planimetrie. Ein Quadrat, das durch ein gradliniges

Netz zerlegt wird, dessen (gleich oder verschieden abständige) Linien zu den Quadratseiten parallel sind, ergibt für jedes Feld ein selbständiges frontal gestelltes Ganzes. Das nämliche Quadrat, das durch ein 45°-Netz zerlegt wird, ergibt an den Rändern Bruchteile der Netzmaschen. Das einzelne Feld scheint auch hier selbständig, aber nur, wenn es für sich allein gesehen wird; begreift man es als zugehörig zum ganzen Netzsystem, das sich mit dem Achsensystem des Quadrats nicht deckt (weil seine Seiten nicht mit den Seiten, sondern den Diagonalen des Hauptquadrates parallel sind), dann weist es über das Quadrat hinaus; man kann es insofern als selbständig bezeichnen, als es von diesem System unabhängig ist, dafür aber wird dieses System (das Ausgangsquadrat) jetzt abhängig, nämlich ein Ausschnitt des Schrägsystems. Wie man es wendet — zuletzt sind beide Raumformen Bruchteile, statt echte Ganze und deshalb gehört der Unterschied von Frontalität gegenüber der unbestimmten Schrägheit und der eindeutigen Diagonalität in die Unterarten der Dividualität. Von dieser Überlegung aus wird die Bedeutung aller Schrägpfeiler im Innenraum und auf der Außenseite des hohlen Vollflächners wohl völlig klar. Die Frontalität, Diagonalität und Schrägheit sind Arten der Dividualität der Raumform, nicht der Lichtform!

Was schematisch an den Wandpfeilern festgestellt und auf die Bogen ausgedehnt wurde, gilt ebenso für den Freipfeiler im Binnenraum (bei Zwei- und Mehrschiffigkeit), für die Profile aller Gesimse, für die aller Arkadenbogen, Tür- und Fensterrahmen, für die Wandpfeiler der Außenseite des hohlen Vollflächners. Auf weitere Beispiele einzugehen, hieße die figuralen Spielarten und ihre Vizinitätsmöglichkeiten bei Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, bei Harmonie und Disharmonie aufsuchen. Dies ist hier überflüssig, denn es ist ja der Sinn der wissenschaftlichen Methode, daß alle diese Variationen fakultativ erledigt sind, sobald die grundsätzlichen Möglichkeiten innerhalb jeder Mustergattung erfaßt wurden. Es ist höchstens

an dieser Stelle vielleicht wünschenswert, ausdrücklich zu erkennen, daß die Begriffe Basilika und Halle sich auf den Querschnitt des Hohlflächners beziehen, also zugleich auf den des hohlen Vollflächners, und daß für den Hohlflächner allein der basilikale Querschnitt durch seine einspringende Ecklinie stets Addition, die Halle stets Division ergibt, daß aber (wie in allen schon genannten Fällen) durch entsprechende Wandgliederung die Basilika ebenso in das Divisive oder Durchdringliche wie die Halle in das Additive umstilisiert werden kann, was für das Verständnis mindestens der Architekturgeschichte geradezu den Schlüssel bietet.

Der Hohlflächner und der Tiefraumfleck. Der dreidimensionale Fleck (als Wasserdampf, Rauch-, Staubwolke real) variiert figural ebenso wie der Hohlflächner. Es ist theoretisch nach allem bereits Erörterten leicht, in entsprechender Weise die sämtlichen Variationen und Kombinationen durchzudenken, weshalb ich mich hierauf nicht einlassen muß. Allein das Entscheidende ist, daß der Fleck, falls er an seinem Rand in den Grund verläuft, dividual auch bei einspringenden Ecken mit einem benachbarten, ihn berührenden Hohlflächner nur in einem ganz strengen Sinn Addition ergeben kann, nämlich eine, die nur einseitig besteht: Die Grenze des Hohlflächners ist bestimmt durch den Stellenwert im Gegensatz zum Grund, die des Flecks ist zwar ebenfalls bestimmt, aber durch das Übergehen in den Grund. Es grenzt also der Hohlflächner eigentlich an den Grund, und dann begänne bei so scharfer Überlegung und Konstruktion der Fleck. Die übrigen Fleckfiguren, die zwar stetig wechselnden Stellenwert enthalten, aber sich nicht bis in den Grund verdünnen, also sprunghaft absetzen, sind genau so wie Hohlflächner zu behandeln.

Der Vollflächner und der Tiefraumfleck. Nicht anders können die formalen Beziehungen des Flecks zum Vollflächner liegen. Man

mag sich hilfsweise den Fleck als Nebel denken; er liegt zum Vollflächner gestreut, oder er berührt ihn usw. Das Wichtigste ist für die Nutzanwendung die Streuung und der Fall, daß der Vollflächner eingehüllt wird. Vielerlei Flecken und vielerlei Vollflächner miteinander zu kombinieren, bietet theoretisch keine neuen Probleme.

Der Hohlflächner, Vollflächner und der Tiefraumfleck. Zu den schon berührten Kombinationen tritt hier nur die des Flecks mit dem hohlen Vollflächner als Binnenfleck, also anschaulich gedacht die Staub- und Weihrauchwolken im Innenraum usw. Die gestreut schwebenden Flecken ergeben untereinander und mit dem hohlen Vollflächner ein Muster. Die Zerlegung des Binnenraums durch additive Wandgliederung wird durch die Fleckstreuung zwar nicht aufgehoben, aber bekämpft.

Der Punkt, die Linie, die Fläche, die Flachfigur, der hohle Vollflächner und der Tiefraumfleck. Es ist wieder nur ein Akt der Zusammenschau der getrennt geführten Übersichten sämtlicher Faktoren, wenn die möglichen Vollflächner und hohlen Vollflächner auf ihren Flächen mit Flachfiguren und Flachmustern, Linien und Linienmustern, Punkten und Punktmustern überzogen werden, wenn in den Freiraum oder auch den Binnenraum Punkt- und Linienfiguren bzw. -muster und offene Flächen gestreut werden und dazu noch die Kombinationen mit Tiefraumflecken treten. Wir stehen hier vor der ganzen Fülle dessen, was die Wirklichkeit in der Natur und den künstlichen Werken an Raumgestalten darbietet, jemals dargeboten hat oder darbieten wird. Praktisch mag der Einzelfall oft unausdenkbar in seiner Verwickeltheit sein, theoretisch ist er durch die Analyse restlos erfaßt und erledigt.

Die Zeitgestalt

Der Sinn, den wir mit dem Wort „Zeit" meinen, ist eine nulldimensionale Sinnvariante ebenso wie der „Raum". Wie der

Raum formal seine Raumdimensionen hat, so die Zeit formal ihre Zeitdimensionen, sie hat aber nur die nullte und erste Dimension. Alle Zeitgestalten sind davon abhängig, daß die Zeit nur eine Längenausdehnung und eine (gerade) Richtung hat.

Für die in der Kunstwissenschaft (also auch in der Kunstgeschichte) auftretenden Fragen kommen die für den Begriff der „physikalischen Gleichzeitigkeit" bekannten Schwierigkeiten nicht in Erscheinung; daher hat die hier erforderliche Theorie der Zeit mit den Problemen der Einsteinschen Relativitätstheorie nichts zu tun. Es kümmert uns auch nichts, ob die Zeit für sich existent sei, ob sie weiterliefe, wenn die Welt aller Massen und Bewegungen entleert würde, denn die Nulldimensionalität des Sinnes bedeutet die Abstraktion von den jeweils übrigen Faktoren der Gesamtexistenz des Wirklichen. Ob diese Faktoren einzeln existieren können, ist gleichgültig, die Theorie besagt nur, daß sie einzeln gedacht werden können.

Der Zeitpunkt. Die unendliche Zeitlinie kann man sich aus unendlich vielen, dicht benachbarten Zeitpunkten bestehend denken. Die leere Zeit ist der Grund, der einzelne Zeitpunkt Figur im Grunde. Um ihn zu unterscheiden, muß man ihm einen Stellenwert geben. Mag man sich in der Raumtheorie unter Stellenwert am ehesten Färbung oder Masse vorstellen, so in der Zeittheorie ein „Ereignis", das Erklingen eines Tones. Aber es kommt nicht darauf an, was man für diesen Zweck aussucht, der Stellenwert ist ebenfalls logisch eine Leerstelle, es kommt nur darauf an, die Stelle eines bestimmten Zeitpunktes durch den Stellenwert vom leeren Grunde abzuheben.

Zwei und mehr Zeitpunkte sind einander als bloße Zeitpunkte stets gleich, ihr Muster ist daher figural einheitlich. Auch vizinal ist dies Muster stets einheitlich, nämlich gestreut. Der leere Grund zwischen zwei Zeitpunkten heißt Pause. Das

Zeitpunktstreumuster zusammen mit den Pausen kann als unterbrochene (durchlochte) Zeitlinie aufgefaßt werden, dann ist sie aber als Figur zu betrachten. Das Zeitpunktmuster ist je nach den Längen der Pausen kosmisch geordnet oder nicht. Bei gleichen oder kommensurablen Pausen ist das Muster von einem Zeittakt beherrscht, er entspricht den Achsen der Raumordnungen. Ohne den Takt besteht der ataktische Rhythmus; er ist ganz unregelmäßig, wenn im Muster auch nicht zwei Zeitpunktabstände gleich oder kommensurabel sind. Inwieweit man von Harmonie und Disharmonie des Zeitmusters selbst reden kann, ist mir unbekannt. (Die Harmonie der Töne ist keine Harmonie der Zeit!) Das Zeitpunktmuster variiert schließlich auch dividual. Es gibt nie zwei Zeitpunkte zugleich, d. h. gleichzeitig; wohl aber gibt es zwei und mehr Ereignisse im gleichen Zeitpunkt, d. h. dieser kann beliebig viele Stellenwerte haben. Die Zeitpunkte liegen als Zeitpunkte, d. h. als Punkte des leeren Grundes, stets nacheinander (oder voreinander), aber es kann jeder dieser Zeitpunkte den gleichen oder jeder einen anderen Stellenwert haben, oder einer oder einige oder alle können zwei oder mehr verschiedene Stellenwerte haben. Die Zeitpunkte des leeren Grundes haben nur Sukzession, die Stellenwerte haben entweder Sukzession oder Simultaneität.

Die nächstliegende Veranschaulichung der Zeitpunkte sind die Stakkatotöne. Von Takt und Rhythmus können wir bei der Frage nach dem dividualen Muster absehen. Entweder: jeder Zeitpunkt wird durch den gleichen Ton c verwirklicht, oder einige durch c, andere durch d, e, f usw. oder jeder Zeitpunkt erhält einen anderen Ton als Stellenwert. Alle diese Zeitmuster sind sukzessiv. Oder: einer der Zeitpunkte erhält zwei Töne: c und e, oder drei oder mehr Töne, d. h. einen (harmonischen oder disharmonischen) Akkord; oder: einige der Zeitpunkte oder alle erhalten Akkorde. Die Zeitmuster dieser zweiten Art sind simultan. (Auf die Töne bezogen, spricht

man im ersten Fall von Melodie, im zweiten von Harmonie. Hier aber, solange eigentlich nur die Zeitform zu behandeln ist, sind die Töne Nebensache und nur Veranschaulichungsmittel.)

Um das, worauf es ankommt, ganz klar zu stellen, wähle ich ein anderes, auch akustisches Beispiel: Zwei Glockenuhren können wir so ablaufen lassen, daß sie sämtliche Schläge zugleich abgeben. Wir können sie auch beliebig umstellen, so daß sie um eine halbe Minute, eine halbe Stunde oder sonst eine beliebige Pause voneinander abrücken. Die Muster sind dann gleich, aber nicht zugleich. Gebe ich beiden Uhren den gleichen Stellenwert, so kann ich sie abwechselnd schlagen lassen, daß ein fortlaufendes Zeitpunktmuster entsteht. Z. B. angenommen, beide Uhren unterscheiden sich in nichts, auch nicht im Klang voneinander, und angenommen, sie stehen so dicht beisammen, daß wir die Klänge räumlich nicht voneinander trennen können, angenommen ferner, die Schläge erfolgen in Abständen von je zwei Sekunden, dann hören wir bei Gleichzeitigkeit beider einen doppelt starken Klang, also etwa um 12 Uhr vier Schläge und zwölf Schläge im Zeitrhythmus 2 : 2 Sekunden; bei Verstellung der zweiten Uhr um eine Sekunde hören wir die Uhren synkopisch schlagen: acht Schläge und vierundzwanzig Schläge im Zeitrhythmus von 1 : 1 Sekunde. Geben wir dagegen der zweiten Uhr einen anderen Stellenwert, einen anderen Klang, z. B. der ersten Uhr die Töne c und d, der zweiten e und f, so erhalten wir im Falle der Gleichzeitigkeit viermal die Töne c und e zugleich und zwölfmal d und f zugleich, dagegen im Falle der Verstellung um eine Sekunde die Töne c und e viermal nacheinander usw. Sobald wir die Uhren so weit rechts und links von uns aufstellen, daß wir die getrennten Quellen im Bewußtsein auseinanderhalten, bekommen wir zwar wieder Polyphonie bzw. Melodie der Töne, aber bezüglich der Zeit beidemal zwei Muster, erst zwei gleichzeitige Muster, dann zwei ungleichzeitige, aber jedesmal zwei Muster. Das entscheidende ist also die Mehrmustrig-

keit innerhalb der gleichen Zeit. Denn wenn die Uhren um eine Sekunde voneinander abweichen, laufen die Zeitmuster von der zweiten bis zur vorletzten Sekunde gleichzeitig. Die Muster sind zwar getrennt auffaßbar und aufzufassen, aber sie decken sich teilweise. Die zwei Zeitmuster sind in meinem Beispiel auch bei der Verschiebung gleich, aber als getrennte Individuen der Zeit aufzufassen. Es ist leicht, statt dessen zwei verschiedene Zeitmuster einzusetzen. Diese Mehrmustrigkeit entspricht dem Fall des Musters von Punkt und Linie; dort ergab jeder Zwischenpunkt Liniendivision, zwei Punkte, auf einer Strecke aufgesetzt, ebenfalls Division und nicht Überlagerung innerhalb des Mittelstückes. Wenn dagegen auch die Linienstücke selbst aufgesetzt waren, also ihren eigenen Stellenwert hatten, entstand im Mittelstück Durchdringung, was sich mit den Farben Rot und Blau versinnlichen ließ: das Mittelstück wird violett, wenn die Farben sich überlagern. Ebenso ergibt die Mehrstimmigkeit in der Zeit Durchdringung; aber nur, wenn jedes Muster in sich zusammenhängend ist — oder gemeint ist. Streuung allein ergibt zwar stets eine Teilung des Grundes, aber nicht einer Figur, Streuung ist selbst ein von Division, Addition und Durchdringung unberührbares Prinzip. Mehrmustrigkeit liegt vor, wenn zwei Streumuster je als unterbrochene Linie aufgefaßt werden und diese zwei Linien sich übereinander legen. Der einzelne Zeitpunkt, mit einem Stellenwert aus dem Grunde herausgehoben, ist als Figur eine Ganzheit einfachster Art. Durch zwei und mehr Stellenwerte wird dieser Zeitpunkt nicht verdoppelt und vervielfältigt, sondern halbiert und dividiert, allerdings nicht arithmetisch, d. h. er wird nicht einhalbmal so lang (er hat gar keine Länge), sondern er behält seine ausdehnungslose Kürze und wird zwei- und mehrschichtig.

Die Zeitlinie. In der Praxis gibt es keine ausdehnungslosen Zeitpunkte. Das kürzeste Stakkato hat eine bestimmte Dauer.

Eine stetige Folge von vorgestellten Zeitpunkten ergibt die Vorstellung der Zeitlinie. Eine Zeitstrecke hat zwei Eckpunkte, den Anfangs- und Endzeitpunkt, und Zwischenzeitpunkte. Die unendliche Zeitlinie, die den Grund aller Zeitfiguren abgibt, hat nur Zwischenzeitpunkte. Man kann eine Zeitlinie mit eigenem Stellenwert, aber nur einem Anfangs- oder Endpunkt als positiven oder negativen Zeitstrahl bezeichnen: z. B. die Zeit nach Christi und die bis Christi Geburt. Ein Zeitstück, dessen Stellenwert sich stetig ändert, ist entsprechend den räumlichen Fleckfiguren als Zeitfleck bezeichenbar. Versinnlicht wird er wieder durch ein aus der Ferne sich näherndes und dann aus unserer Nähe sich wieder entfernendes und verklingendes Geräusch (etwa eines Eisenbahnzuges). Es ist aber nicht nötig, daß der Zeitfleck in den leeren Grund zerrinnt, er kann auch abbrechen, wenn nur der Stellenwert in ihm stetig wechselt. (Akustisch versinnlicht durch glissando auf einem Saiteninstrument.)

Zeitpunkt und Zeitlinie. Der einzelne außerhalb der Linie gesetzte Zeitpunkt ergibt Streuung, der innerhalb der Linie ein divisives Muster. Entsprechend mehrere Zeitpunkte und mehrere Zeitlinien.

Zeitstrecke und Zeitstrecke. Figural variiert das Zeitstreckenmuster mit den Zeitstrecken selbst, d. h. abgesehen von ihren Stellenwerten.

Vizinal sind die Muster verschieden, je nachdem die einzelnen Zeitstrecken keinen oder einen Zeitpunkt oder mehrere Zeitpunkte gemein haben. Zwei und mehr Zeitstrecken, die keinen Punkt gemein haben, also durch Pausen getrennt sind, ergeben ein Zeitstreckenstreumuster; solche, die nur einen oder einige Punkte gemein haben, ergeben die Zeitstreckenreihe.

Die Zeitstreckenreihen sind additiv, wenn sie nur einen

Punkt gemein haben: der Endpunkt der zeitlich ersten Strecke ist der Anfangspunkt der zeitlich zweiten; sie sind durchdringend, wenn sie einige Punkte gemein haben: der Anfangspunkt der zeitlich zweiten Strecke fällt auf einen Zwischenpunkt der zeitlich ersten, es entsteht bei zweierlei Stellenwert ein Mittelstück (dauernd vom Anfangspunkt der zweiten bis zum Endzeitpunkt der ersten Strecke), in welchem beide Zeitstrecken simultan sind; oder die ganze zweite Zeitstrecke fällt mit Zwischenpunkten der ersten zusammen (Durchsteckung); oder die beiden Strecken haben zwar den gleichen Anfangszeitpunkt, aber die eine endet früher. Bei zwei gleichen Strecken geht dieser letzte Fall in die volle Gleichzeitigkeit über, d. h. sie beginnen und enden zugleich; beide Strecken haben zwar verschiedenen Stellenwert, aber ihre Anfangs- und Endzeitpunkte (also auch alle Zwischenpunkte) fallen zeitlich zusammen, es schrumpft scheinbar das Muster zu einer Figur ein, da nur eine einzige Zeitstrecke gegeben scheint. Allein diese gemeinsame Zeitstrecke ist die des Grundes, die tatsächlich gegebenen Zeitstreckenfiguren sind die beiden mit verschiedenem Stellenwert. Dieses Muster ist divisiv.

Für die additiven Zeitstreckenreihen ist charakteristisch, daß jede Zeitstrecke gelenkartig von der anderen getrennt ist, für die divisiven, daß jede ein Bruchstück des ganzen Musters ist, für die durchdringenden, daß zwar Glieder unterscheidbar sind, aber jedes mit einem Nachbarglied verschlungen. Die letztere Art ergibt die Zeitstreckenkette.

Die Addition entspricht reiner Sukzessivität, die Division reiner Simultaneität. Die Durchdringung ist eine Verbindung beider, also selbst kein einfaches Urprinzip, vielmehr aus diesen ableitbar.

Der Zeitgrund — die historische Zeit — ist einmalig, jedes Zeitmuster ist jederzeit im Zeitgrund möglich. Man kann die Zeitstreckenstreumuster und die Zeitstreckenreihen miteinander kombinieren.

Zeitfleck und Zeitfleck. Jede Zeitstrecke ist durch Verwandlung des konstanten Stellenwertes in stetig wechselnden als Zeitfleck denkbar. Daher gilt auch alles für das Zeitstreckenmuster Gesagte für das Zeitfleckmuster.

Zeitpunkt-, Zeitstrecken- und Zeitfleckmuster. Die Kombination aller dieser getrennt erfaßten Möglichkeiten führt zur Übersicht aller Zeitgestaltmöglichkeiten überhaupt.

Da die Zeit eindimensional ist, fällt die Gestalt der Gruppe aus; da sie offen ist, fallen die geschlossenen Reihen aus. Man spricht metaphorisch von der „Tiefendimension der Zeit" und meint die Simultaneität der Stellenwerte. Es gibt nicht zwei Zeitpunkte zugleich oder zwei Zeitdauern zugleich; nur zwei und mehr Ereignisse innerhalb derselben Zeitpunkte oder Zeitdauern. Es ist daher auch nur eine Metapher, wenn von Zeitfläche und Zeitwürfel gesprochen wird. Man mag sie unter Umständen dulden, aber man faßt dann unter dem bildhaften Ausdruck Zeitwürfel alle weiteren Stellenwertmöglichkeiten, denn es sind ja weit mehr als drei Stellenwerte gleichzeitig möglich: unendlich viele.

Die Kraftgestalt

Unter Kraft als Gattungsbegriff verstehe ich hier nur die mechanischen Kräfte. Unter ihnen interessiert uns in der Kunstwissenschaft nur das Kraftfeld der Erde und die Kräfte der irdischen Körper. Solange ich von der Kraft als S^0 rede, handelt es sich aber nicht um die Körper als Komplexe von Raum, Zeit, Kraft usw., sondern eben nur um die Kraft oder die Kräfte (des Körpers).

Als Kraftfigur betrachte ich jede Einzelkraft. Es mag in der Praxis oft schwer sein, eine Kraft als Einzelkraft zu erweisen, theoretisch redet auch die Mechanik von solchen Einzel-

kräften, die miteinander zu Kraftsystemen, also Kraftmustern verbunden werden. Nicht anders ist die Einzelkraft hier gemeint.

Aber bei genauer Überlegung zeigt sich, daß über Kräfte, losgelöst von Raum und Zeit, sich sehr wenig sagen läßt. Sie sind zwar der Größe nach variabel, aber stets gestaltgleich, sobald man ganz Ernst macht mit der Loslösung des reinen Kraftbegriffs. Wer von Verschiedenheit der Kräfte spricht, meint mindestens die Richtungsverschiedenheit (Zug und Druck), die räumlich ist (an sich ist Zug nur „negativer" Druck und umgekehrt), oder er meint den Unterschied statischer und dynamischer Zustände, der zeitlich ist, oder er meint Gewichte, Trägheit, Masse, Festigkeit, die alle schon S^1 sind.

Vizinal läßt sich von Kräften nur sagen, daß sie gestreut sind, wenn sie nicht zusammenwirken. In allen anderen Fällen sind sie gereiht oder gruppiert; allein es läßt sich der Unterschied von Reihe und Gruppe wieder nur räumlich oder zeitlich fassen.

Ordinal sind die Kräfte gleich oder ungleich, was dann nur auf die Größen der Kräfte selbst bezogen werden kann, also etwas anderes bedeutet als Gleichabständigkeit im Raum oder in der Zeit. Diese Größengleichheit ist hier als gestaltbestimmend zu verstehen, ebenso wie das regelmäßige Vieleck durch Größengleichheit der Seiten und Winkel bedingt ist und dennoch eine Gestalt ist.

Unmöglich scheint mir auch eine Unterscheidung dividualer Musterarten, solange von Kräften als solchen ganz abstrakt gesprochen wird. Sie stellen sich ebenfalls in der Verknüpfung mit Raum und Zeit ein.

Ausgewogen sind zwei Kräfte, wenn sie trotz Ungleichheit im Gleichgewicht sich befinden; die „Ausgewogenheit" der Kräfte bezieht sich im Fall des ungleicharmigen Hebels auf Gewichte; man kann — obwohl hier die räumlichen Abstände entscheiden — das Spezifische des Kraftzusammenhanges herausheben, aber vom Bezug auf die Zeit kaum ab-

sehen, da ja hier stets von Ruhezuständen die Rede ist, die zwar bewegungslos, aber darum nicht zeitlos sind. Ruhe ist stets auf Zeit bezogen.

Die Ausgewogenheit, die zu Ruhe führt, ist aber als Fall der Regelmäßigkeit und nicht als solcher der Harmonie aufzufassen. Harmonie der Kräfte ist nur in bewegten Kraftmustern möglich, und zwar dann, wenn die Kräfte weder sich gegenseitig völlig aufheben, noch nur miteinander summieren, also zu einer größeren gleichgerichteten Gesamtkraft vereinigen. Der harmonische Mittelzustand ist ein Kraftsystem, das zum Ausgangszustand zurückkehrend sich wiederholen muß, also sich selbst erhält (Pendel, Umlauf der Planeten usw.). Die mechanische Welt als perpetuum mobile ist als unendliches Ganzes harmonisch, soweit es sich um die mechanischen Kräfte handelt.

Die Lichtgestalt

Die Helligkeit einer unmittelbar angeschauten Lichtquelle ist ihrem Grad nach eine Größe. Zwei Lichtquellen, z. B. eine Kerzen- und eine Gasflamme können derart geregelt werden, daß ihre Helligkeitsgrade gleich sind; aber sie bleiben dennoch voneinander verschieden — nicht nur in ihrer Raumform (Raumgestalt und -größe), sondern auch optisch verschieden. Dieser von der Größe zwar mitbedingte, aber logisch unterscheidbare Anteil der Lichtform ist die Lichtgestalt.

Ebenso hat ein beleuchteter Gegenstand eine Helligkeit bestimmter Größe (die zunächst von der Lichtgröße der Lichtquelle und deren Entfernung abhängt). Aber zwei Gegenstände, die von gleicher Lichtquelle und unter gleichen Bedingungen (Entfernung usw.) beleuchtet werden, können optisch sehr verschieden sein, und zwar unabhängig von ihrer Raumform, sie sind dann gleich hell beleuchtet, aber ihre spezifisch optische Gestalt ist verschieden.

Die Lichtgestalt ist im allgemeinen das Ergebnis dreier zugleich und zusammen wirkender Faktoren: der Durchsichtigkeit, der Spiegelung und der Farbe.

Diese drei spezifisch optischen Gestaltfaktoren sind physikalisch durch drei verschiedene räumliche Änderungen des Lichtstrahls bedingt. Die räumliche Gestalt der Lichtausbreitung ist die Geradlinigkeit. Trifft der von einer Lichtquelle ausgehende Lichtstrahl auf eine Materie (S^1), dann wird er teils gebrochen, teils zurückgeworfen, teils gefächert. Diesen drei räumlichen Änderungen des Weges entsprechen die drei optischen Faktoren der Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe. Die physikalischen Erklärungen dieser optischen Faktoren der Lichtgestalt, die nicht durch die Kenntnis der räumlichen Wege des Lichtstrahls erschöpft sind, können hier als bekannt vorausgesetzt werden.

Die Geradlinigkeit der Lichtausbreitung bestimmt auch die „Raumform" der Schatten, die selbst „optisch" Lichter geringerer Helligkeit sind. Für die Lehre von den Schatten genügt also nicht die geometrische Konstruktion ihrer Raumform, da sie sowohl in ihren Helligkeitsgraden (optischen Größen) als ihren Farben (optischen Gestalten) variabel sind. Logisch und abstrakt sind auch hier Größe und Gestalt voneinander unabhängige Variable, aber konkret ist die Lichtgestalt von der Helligkeitsgröße und der besonderen Größe des einzelnen Lichtgestaltfaktors (z. B. Farbe) abhängige Variable, so daß über alle konkreten Beziehungen beider nur die Empirie Auskunft geben kann[1].

Diese Überlegungen gelten auch für die Lichtquelle und das Medium, durch das der Lichtstrahl von der Lichtquelle zum beleuchteten Gegenstand gelangt. Der Lichtstrahl ist je nach

[1] Allerdings ist die Gestalt z. B. des Quadrats von seinen internen Größen, d. h. den Größen seiner Bestandstücke (Seitenlängen und Winkelgrößen) abhängig, aber die Gestalt (des Quadrats) ist vom Maßstab unabhängig. Dieser Unterschied von Größe allgemein und Größe als Maßstab kehrt bei den konkreten Lichtgestalten analog wieder.

der Lichtquelle und dem Medium gefärbt; die Lichtquelle kann durchsichtig oder undurchsichtig sein; das Medium hat einen bestimmten Grad von Durchsichtigkeit und Farbe.

Von allen diesen Faktoren der Lichtform reden wir immer nur, sofern sie gesehen, also von einem (normalen) menschlichen Auge beobachtet sind; aber von diesem Auge, dem Sehorgan, von der Physiologie und Psychologie des Sehens ist jetzt nicht die Rede. Es ist sogar von der Materie S^1 abzusehen, obzwar alle Lichtform und auch der Sinn Licht ohne Materie unmöglich ist. Aber diese Abstraktion ist hier ebenso durchführbar und berechtigt, wie bei der Untersuchung der Kraftform S^0. Wir wissen sehr wohl, daß z. B. die Durchsichtigkeit vom Material, etwa dem der Luft, des Wassers, des Glases abhängt; aber man kann von der Durchsichtigkeit reden, unabhängig davon, ob sie an Luft, an Wasser oder an Glas auftrete. So spricht auch die Physik nur von Licht S^0, nicht vom physiologischen Vorgang S^1. Ob es möglich ist, die Grenze immer streng einzuhalten, ist weniger wichtig, als daß man sich entschließt, nicht alles zugleich untersuchen zu wollen.

Die drei Faktoren der Lichtgestalt haben ihre eigenen Größengrade (vgl. S. 83 Anmerkung). Die Durchsichtigkeit hat ihren Nullpunkt in völliger Undurchsichtigkeit und ihren Höchstgrad in völliger Durchsichtigkeit. Für die innerhalb der Kunstwissenschaft gestellten Fragen gilt, daß es sicher völlige Undurchsichtigkeit gibt, dagegen vielleicht auch der durchsichtigste Körper einen schwachen Grad Undurchsichtigkeit hat. Man spricht bei Durchsichtigkeitsgraden von Trübung und Durchscheinen. Hinter durchscheinenden Lichtern (durchscheinenden materiellen Körpern) entsteht Trübung; man könnte von Selbsttrübheit des durchsichtigen Gegenstandes und Schlagtrübheit für den durch ihn hindurchgegangenen Lichtstrahl ähnlich sprechen, wie von Selbstschatten und Schlagschatten.

Die Spiegelung hat ihre Grade von reinster Spiegelung (die

ein räumlich konformes oder ein verzerrtes Spiegelbild der Lichtquelle oder der indirekten Lichter ergibt) über Glanz (Metallglanz, Glasglanz, Fettglanz usw.) zu Mattigkeit und völliger Stumpfheit, d. h. dem Nullpunkt der Spiegelungsskala.

Die Farbe hat ihre Größengrade je nach ihrer Dichtigkeit. Soweit mir die Literatur über Farben bekannt ist, wird die „Sattheit" als Fehlen des Zusatzes von weißem Licht definiert. Brücke[1] sagt: „Gesättigt nennen wir eine Farbe, wenn wir uns vorstellen, daß der spezifische Charakter derselben so vollständig als möglich ausgedrückt sei, daß das Blau nicht mehr blau, das Grün nicht mehr grün usw. sein könne; weniger gesättigt nennen wir sie dann, wenn wir finden, daß es eine andere Farbe derselben Art gebe, in welcher sich der Charakter entschiedener ausspricht ... Die Sättigung der Farbe wächst also mit der Größe dieses farbigen Antheils und nimmt ab mit der wachsenden Größe des weißen Antheils, weil dieser den spezifischen Eindruck der Tinte durch allgemeine Lichtempfindung schwächt, gleichsam verdünnt." Diese Lehre hat sich von Buch zu Buch vererbt, obwohl Brücke mit seinem Zusatz: „gleichsam verdünnt" auf das Richtige hinwies. Ein dichtes Rot wird durch Zusatz von Weiß zu einem Rosa, dagegen wird das nämliche Rot durch Zusatz von farblosem Wasser durchaus nicht rosa, es bleibt dasselbe Rot und verliert nur an Sättigung. Entsprechend wird die Mischung von Rot mit Weiß, die wir Rosa nennen, durch Zusatz von farblosem Wasser nicht „weißer", sondern blasser. Entsprechend wird ein dichtes Rot durch Zusatz von Schwarz zwar dunkelrot, aber nicht satter; jenes mit Weiß versetzte Rot (Rosa) wird durch Zusatz von Schwarz trübe, aber ebenfalls nicht satter. Beide Farben, das Dunkelrot wie das getrübte Rosa werden durch Zusatz von farblosem Wasser verdünnter, blasser, aber sie behalten ihren

[1] Ernst Brücke, Die Physiologie der Farben für Zwecke der Kunstgewerbe, Leipzig 1866, S. 22.

Farbton. Vor allem beweist das an Sättigung verlierende, mit Wasser verdünnte Dunkelrot, das überhaupt kein Weiß beigemischt bekommt, daß die Abnahme der Sättigung nicht auf der Beigabe von weißem Anteil beruht.

Vermutlich wird man darauf erwidern, das farblose Wasser, das man zusetzt, bedeutet ja weißen Anteil. Hierunter wäre nicht der (wohl überholte) Zwist zu verstehen, ob Weiß eine Farbe sei; denn heute gilt Schwarz und Weiß als Farbe und die Farben zerlegt man in unbunte und bunte. Vielmehr wäre unter Weiß der Zusatz von Sonnenlicht gemeint. Indem wir also durch farbloses Wasser das Rot verdünnen, setzen wir zwischen die rotfarbigen Strahlen durchsichtige Substanz zu, durch die Sonnenlicht eindringen kann. Allein, wenn ich einem roten Farbpigment (Materie S[1]) so viel Wasser zuschütte, daß schließlich das Rot beinahe verschwindet, ist das Ergebnis ein durchsichtiges Wasser (mit einem Stich ins Rote), wenn ich dagegen Rot mit Weiß mische und das Weiß vermehre, bis das Rot beinahe verschwindet, lande ich in Weiß und nicht in Durchsichtigkeit. Der Maler wird sagen, das eine Mal handelt es sich um Lasuren, das andere Mal um Deckfarben. Aber wie immer die Farbe entsteht, als fertiges Ergebnis steht einmal farblose Durchsichtigkeit am Ende der Reihe das andere Mal Weiß. Entsprechend wird ein Rot, dadurch, daß es deckend (dicht) aufgetragen wird, ein sattes Rot und durch Zusatz von Schwarz wird es nicht zunehmend röter, sondern schwärzer und führt zum Grenzfall des vollen Schwarz.

Die „farblosen" Stoffe sind nun bekanntlich nicht wirklich farblos, Luft und Wasser haben bei genügender Dicke der Schicht eine blaue Farbe, die bei Trübung in andere Töne hinüberspielt. Andererseits ist das absolute Schwarz durch Farbpigmente nicht verwirklichbar und das, was wir bei geschlossenen Augen im finsteren Raum sehen, ist ebenfalls nicht schwarz, sondern grau mit allerhand subjektiven optischen Phänomenen; man spricht von Lichtnebeln, die durch die

physiologischen Vorgänge in der Netzhaut erzeugt werden. Jene Farblosigkeit aber, die bei dünnen Schichten von Luft oder Wasser vorliegt, und jenes Schwarz, das als Negation aller Lichtphänomene gedanklich als „Finsternis" konstruiert wird, sind keine Gegensätze, die mit den Farben Weiß und Schwarz gemeint sind. Hier liegt der Denkfehler versteckt, der zu der Behauptung führt, Sättigungsabnahme sei Zusatz von weißem Licht. Es ist hier nicht nötig, auf den Unterschied von Mischung physikalischen Lichtes und Mischung chemischer (stofflicher Farbpigmente) einzugehen[1], denn stets handelt es sich hier um die Beurteilung der fertig vorliegenden Farbe, mag sie wie immer entstanden sein. Man kann also für die Entscheidung in der Frage der Sättigung auch ein weißes Farbpigment zu Rate ziehen und beobachten, was durch Zusatz von weißem Licht daraus wird, d. h. beobachten, ob die Mischung an Sattheit abnimmt bei Zusatz von weißer Farbe oder bei Zusatz von „farblosem" Wasser. Wer Rosa als ungesättigtes Rot hinstellt, müßte aus Weiß durch Zusatz von Weiß ein neues (hellklares) Weiß erhalten. Der Zusatz aber von weißem Licht (Sonnenlicht) zu einer physikalischen Spektralfarbe verdünnt letztere und endet bei genügender Zunahme in weißem Licht von größter Helligkeit.

Die Sättigung der Farbe ist — wenn diese Überlegungen richtig sind — keine Gestaltfrage, Sättigungsgrad ist Dichtigkeitsgrad, also „Größe". Sättigung ist aber nicht etwa identisch mit Helligkeitsgrad. Ein sattes Schwarz kann in größter Helligkeit (in direktem Sonnenlicht) vorliegen, es wird dadurch nicht verdünnt, auch nicht weiß. Verdünnung von sattem Schwarz führt zwar zu einer ähnlichen Reihe von Tonwerten wie jene Graureihe, die durch zunehmende Zumischung von

[1] Man findet hierüber genügend Aufschluß in der reichlichen populären Literatur über die Optik, soweit sie den Maler angeht. Außer auf Brücke sei verwiesen auf: Ernst Berger, Handbuch der Farbenlehre, Leipzig 1909², und Wilhelm von Bezold, Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1921 (2. Aufl. von W. Seitz).

Weiß entsteht, aber sie endet statt in Weiß in durchsichtiger Farblosigkeit. Umgekehrt führt die zunehmende Verdünnung von Weiß überhaupt nicht zur Graureihe (mit dem Endglied Schwarz). Wenn aber auch Sättigung der Farbe nicht Gestalt ist, sondern Größe, so doch Größe des Gestaltfaktors Farbe, und deshalb ist die Erörterung der Sättigung systematisch hier einzuordnen.

Bei Abnahme der Helligkeit (als Größe) konvergieren die sämtlichen unbunten und bunten Farben zu Finsternis, also, sofern man Finsternis mit Schwarz gleichsetzen darf, zu Schwarz. Bei zunehmender Helligkeit dagegen divergieren die Farben. Bei zunehmender Verdünnung konvergieren sie zu Durchsichtigkeit und Farblosigkeit, wobei allerdings problematisch ist, ob es absolute Farblosigkeit gibt. Denn das weiße Licht (der Sonne) erscheint weiß bei hohem Sonnenstand und direktem Anblick der Sonne[1], es verrät sich als weiß, sobald es auf weiße Gegenstände fällt, denn farbiges Licht färbt weiße Gegenstände. Trotzdem kann es farblose Gegenstände geben, die im weißen Licht nicht selbst weiß werden; wie man ja von einer mit Wasser gefüllten Glasflasche nicht sagt, sie sei weiß wie Schnee oder wie weiße Leinwand oder weißes Papier. Das Sonnenlicht macht weiße Gegenstände weiß, rote rot usw. und farblose farblos.

In voller Sättigung sind die Buntfarben im Sonnen-Spektrum gegeben. Die von Brücke geprägte (vielleicht von ihm schon aus älteren Schriften übernommene) Definition, sattes Blau liege vor, wenn man sich kein blaueres Blau vorstellen könne, öffnet der Subjektivität die Türe, denn wer will nachprüfen, ob es nicht irgendwo zu einer Zeit einen Menschen gibt, der sich kein blaueres Blau vorstellen kann? Das Spektrum bietet die Farben Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett nur an je einer linearen Stelle rein und zwischen ihnen die Übergänge, aber alle diese Farben haben die größte optische Dichtigkeit. Man

[1] Das Sonnenlicht ist nicht rein weiß, es hat einen Stich ins Rote; weißes Licht haben die in Weißglut befindlichen Sterne oder irdischen Körper.

darf sich durch die Stetigkeit der Tonübergänge nicht beirren lassen, die ebenfalls alle gesättigt sind.

Während die Durchsichtigkeitsgrade, die Spiegelungsgrade und die Sättigungsgrade (ebenso wie die Helligkeitsgrade), meßbare Größen sind, gehören die Durchsichtigkeit selbst, die Spiegelung selbst und die Farbe selbst zu den nicht meßbaren (qualitativen) Gestalten.

Durchsichtigkeit hat abgesehen von ihrem Grad keine Variabilität, denn die Färbung des durchsichtigen Gegenstandes stammt von der Farbe.

Spiegelung hat eine Reihe von Varianten, Metallglanz, Fettglanz usw., bei denen ebenfalls der Farbanteil nicht mit der Spiegelung selbst zu verwechseln ist. Perlmutterglanz ist eine Verbindung von mattem Glanz mit Fächerung der Lichtstrahlen auf den in Stufen an die Oberfläche tretenden Materialschichtungen. Die Varianten der Spiegelung selbst scheinen noch nicht erschöpfend erforscht zu sein. Die durch verschiedene Knüpfung verschiedener Fäden entstehenden Effekte sind nur Kombinationen von Spiegelungen bei gesetzmäßig wechselnder Raumform[1].

Die Varianten der Farbe sind um so gründlicher studiert worden. Die Erscheinungen des Opalisierens (Irisierens) wie bei Perlmutter und die Fluoreszenz brauchen hier nicht näher besprochen zu werden, da die in diesen Fällen auftretenden Farben in der Übersicht über die Farben überhaupt inbegriffen sind.

Ostwald gelang es im mathetischen Teil seiner Farbenlehre, alle Farben so zu ordnen, daß sie im stetigen Übergang nebeneinander ihren eindeutigen Platz im „Farbenkörper" angewiesen erhalten. Es ist konsequenter, von „Farbenraum" zu reden; auch Ostwald betont ausdrücklich, daß er hier nicht an materielle Farbkörper (Pigmente) denkt, sondern an farbiges Licht, und daß mit materiellen Farben weder reines Weiß noch reines Schwarz

[1] Kurze Bemerkungen über Köper, Atlas, Sammet bei v. Bezold, l. c. S. 46.

noch reine Buntfarben sich herstellen lassen. Reine Buntfarben sind nur die physikalischen Lichter des Sonnenspektrums. Ostwalds Farbenraum hat die Gestalt eines Doppelkegels, der aus zwei an den Basen sich deckenden, also voneinander abgewandten Kegeln mit den Scheitelwinkeln von 120° besteht[1].

Einfache Farben sind nach Ostwald Schwarz, Weiß, Rot, Blau, Gelb. Alle anderen ergeben sich durch Mischung dieser fünf einfachen. Auf dem Basiskreis des Farbkegels sind in der Peripherie in gleichen Abständen Rot, Blau und Gelb angeordnet, zwischen ihnen deren Mischungen Violett, Grün, Orange in allen Mischungsverhältnissen, so daß reines Violett mit 50% Rot und 50% Blau in der Mitte zwischen Rot und Blau liegt usw. Der Basiskreis trägt also in der Peripherie alle reinen Farben (in Sattheit), die weder Schwarz noch Weiß enthalten; gemeint sind die Farben des Sonnenspektrums. Auf der Kegelachse sind an den Enden, also den Kegelspitzen, reines Weiß und reines Schwarz angeordnet und dazwischen alle Grautöne, so daß das mittlere Grau, das 50% Weiß und 50% Schwarz enthält, in die Mitte der Achse, daher auch in die Mitte des Basiskreises zu liegen kommt. Der Basiskreis enthält nun in seinem Innern alle Mischungen der Buntfarben mit dem mittleren Grau, d. h. ein Radius vom reinen Rot (an der Peripherie des Basiskreises) zum mittleren Grau (im Mittelpunkt des Basiskreises) gezogen, enthält die sämtlichen Mischungen dieses Rot mit dem mittleren Grau, also alle trüben Rottöne bis zu bloßem Grau. Eine Verbindungslinie vom gleichen Rot der Basisperipherie zur Weißspitze des Kegels enthält alle Mischungen vom reinen Rot durch immer weißeres Rot (Rosa) bis zum reinen Weiß: die hellklaren Rottöne, die sich von der Rotreinheit immer weiter bis zu reinem Weiß entfernen. Eine Verbindungs-

[1] Im wesentlichen ist Ostwalds Theorie nur eine Abwandlung von dem, was Runge längst gefunden hatte. Philipp Otto Runge, Farbenkugel, Hamburg 1810 und Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840/41. Ostwald bespricht Runges Lehre in seiner Farbenlehre I, S. 139.

linie des Rot mit der Schwarzspitze enthält alle Mischungen vom reinen Rot durch immer dunkleres (glühenderes) Rot zum reinen Schwarz: die dunkelklaren Töne, die sich von der Rotreinheit durch die Rotglut immer mehr bis zum Schwarz entfernen. Holt man sich dieses ganze Dreieck von Rot-Weiß-Schwarz als Eckpunkte heraus, so findet man ebenso wie in dessen Höhenlot vom Rot zum mittleren Grau für jeden anderen Punkt der Dreiecksfläche die Mischung von einem hell- oder dunkelklaren Rot mit dem entsprechenden helleren oder dunkleren Grau, d. h. die helltrüben und dunkeltrüben Rottöne. Was für das Rot durchführbar ist, gilt ebenso für jeden anderen reinen Farbton, also das dem Rot nächst benachbarte Rotviolett oder Rotorange usw. Der Doppelkegel enthält dadurch die Plätze für die eindeutige Zuordnung jeder Farbe zu je einem einzigen Punkt.

Der Ostwaldsche Farbenkegel enthält sämtliche Farben[1], aber auch nur sämtliche Farben. Silber und Gold sind darin nicht enthalten, weil dies Kombinationen von Farbe und Glanz sind. Um also alle Lichter zu bekommen, muß man die Farben des Farbkegels durch alle Grade der Durchsichtigkeit, des Glanzes und der Verdünnung (Sättigung) hindurch abwandeln und bekommt dadurch eine unendliche Reihe von Farbenkegeln, die alle optischen Figuren enthalten, wenn unter Figuren wieder die einfachsten Gestalten verstanden werden, aus denen wir Muster zusammensetzen können bzw. zusammengesetzt vorfinden.

Zwei und mehr solche Lichter ergeben ein optisches Muster, das figural nach den Figuren variiert; z. B. sind ein durchsichtiges glänzendes Rot und ein undurchsichtiges mattes Grün oder ein ebensolches durchsichtiges glänzendes Rot und ein un-

[1] Es ist nicht ganz klar, ob Ostwald auch die im Spektrum nicht enthaltenen Rottöne zwischen Spektralrot und Violett (Purpur usw.) mit einschloß. Jedenfalls muß man das tun und kann es tun, ohne den inneren Bau des Farbkegels seinem Prinzip nach abzuändern.

durchsichtiges mattes Rot usw. figural verschiedene optische Muster, wobei irgendwelche Angaben über die räumliche Größe und Gestalt, die zeitliche Dauer, ihre zeitliche Folge oder Gleichzeitigkeit ausgeschaltet gedacht sind.

Der Ostwaldsche Farbenkegel ist nach Vizinitätsprinzipien angelegt, die Weiß-Grau-Schwarztöne bilden eine offene, die reinen Buntfarben auf der Peripherie des Basiskreises eine geschlossene Reihe. Das mittlere Grau ist Zentralstelle der umliegenden Farben, die eine erste Zone einer geschlossenen Gruppe bilden, und so ist der ganze Farbenkegel eine solche geschlossene Gruppe mit unendlich vielen Zonen. Dabei aber ist der Farbenkegel als eine solche Raumfigur zu verstehen, deren sämtliche Punkte einen bestimmten optischen Stellenwert haben, und zwar unter stetigem Stellenwertwechsel. Ja diese ganze Konstruktion ist die beste Verbildlichung dessen, was ich als Raumfleck definierte, sie ist jetzt hier als Farbenfleck zu verstehen, und sobald man auch die stetigen Reihen der Durchsichtigkeits- und Spiegelungsgrade als Fleckbildungen begreift, gelangt man durch die Kombination des Farbkegels mit in ihm stetig wechselnden Durchsichtigkeits- und Glanzgraden zur Konstruktion des optischen Flecks allgemeinster Art. Durch die Nachbarlichkeit der Farben bzw. Lichter in diesen theoretischen Ordnungen ergibt sich die Unterscheidung von Farbenreihung und Farbengruppierung bzw. allgemein von optischer Reihe und Gruppe. Jeder geschlossene Linienzug, der innerhalb des Farbenraumes (einschließlich seiner Oberfläche) bleibt, ergibt eine Farbenfolge von geschlossener Reihung, jeder offene Linienzug eine von offener Reihung. Farbenfolge ist hier auf die Farben selbst bezogen; gewiß kann man Farben nur im Nebeneinander oder Nacheinander folgen lassen, aber es ist damit noch nicht gesagt, daß sie auch farbig eine Reihe ergeben; denn ich kann Farben räumlich offen reihen, indem ich in einer Reihe von Rechtecken jedes mit je einer Farbe versehe. Die Rechteckreihe bleibt räumlich eine Reihe, unabhän-

gig davon, ob die Farben auch eine Reihe bilden, d. h. entsprechend der Nachbarlichkeit, die sie im Farbenkegel haben, aufeinanderfolgen oder nicht. Raumreihe und Farbenreihe sind voneinander unabhängig variabel. — Jedes zusammenhängende Flächenstück innerhalb des Farbenkegels ergibt optische Gruppen, z. B. bildet auf dem Basiskreis in der Mitte das mittlere Grau das Zentrum für die nächst benachbarten umliegenden Farben, die eine erste in sich geschlossene Zone ergeben, um die eine zweite folgt usw. Um den Begriff der Streuung festzulegen, vergegenwärtigt man sich besser vorher die dividuale Mustergattung; auch der Begriff der optischen Reihe wird dann erst völlig eindeutig faßbar.

Da der Farbenkegel als ein Farbenfleck konstruiert ist, der jede Farbe nur einmal an je einem Punkt enthält, ergibt jeder beliebige Linienzug in ihm den Weg zur Auffindung stetiger Farbfolgen; daher ergibt jede Lückenbildung in dieser Folge einen optischen Sprung. Man kann die Linie in eine gestrichelte auflösen, dann folgt stets ein Stück stetige Farbenfolge und dann ein Sprung, oder in eine punktierte, dann folgt nach jeder Farbe ein Sprung zur nächsten. Diese Linien, die ich als Hilfsmittel einsetze, können in sich zurückkehren, auch sich selbst kreuzen, mehrmals an derselben Stelle kreuzen, und da es in unserem Belieben steht, wo wir die Linien unterbrechen wollen, erhält man die Möglichkeit einer systematischen Übersicht aller Kombinationen von zwei und mehr Farben. Unter diesen Hilfslinien sind bestimmte Arten dadurch ausgezeichnet, daß sie für die Anordnung der Farben im Farbenkegel das Prinzip angeben. Zunächst gilt das für den Basiskreis und die Kegelachse. Wir verstehen unter Graureihe nicht nur die stetige Folge von Schwarz über alle Mischungsverhältnisse des Grau bis zu Weiß, sondern auch eine sprunghafte Auswahl, also bei nur drei Tönen, z. B.: Schwarz, mittleres Grau und Weiß, bei fünf Tönen etwa Schwarz, dunkles, mittleres, helles Grau und Weiß. Die volle Reihe ist eine stetige, die durch Sprünge gebildete

eine unstetige. Das Reihenhafte ist die vizinale Seite beider Muster, die Diskontinuität und Kontinuität die dividuale. Es gibt aber noch eine dritte Möglichkeit, z. B. bei drei Farben folgen zu lassen: Schwarz, Weiß, mittleres Grau, oder bei fünf Farben: Schwarz, helles Grau, dunkles Grau, Weiß, mittleres Grau. Der übliche Sprachgebrauch nennt auch diese Folgen „Reihen", er bezieht sich dabei auf die räumliche oder zeitliche Reihung der Farben. Aber rein optisch sind diese Sprünge, die nicht mit der Folge übereinstimmen, die in der vollen Graureihe vorgezeichnet ist, als Streuung zu bezeichnen. Ebenso ist Blau, Violett, Rot, Orange, Gelb, Grün eine Reihe bunter Farben, und zwar eine sprunghafte, die volle Reihe aller Spektralfarben eine sprunglose (fließende), dagegen die Folge Blau, Rot, Violett, Orange, Grün, Gelb ein Beispiel von optischer Streuung.

Stetige Reihen ergibt also jeder Linienzug im Farbkegel, aber um unstetige Reihen von Streuung zu unterscheiden, muß man auf die Linien selbst achten. Jede gerade Linie und jeder Kreis im Farbenkegel, in Punktierung aufgelöst, ergibt Punkte des Farbkegels, die eine optische Reihung dann verbürgen, wenn auf Geraden mindestens drei Punkte, auf Kreisen vier gewählt sind, denn drei oder zwei auf einem Kreis liegende Farbstellen des Doppelkegels ergeben stets Streuung. Dies gilt aber weiter für alle gesetzmäßigen ebenen oder dreidimensionalen Kurven, z. B. bei Ellipsen oder Spiralen. Aus jeder ergeben sich Streuungen, sobald die Folge, welche die Kurve vorzeichnet, nicht eingehalten wird, sondern nur die Zugehörigkeit zu diesem Kurvenweg. Es gilt aber auch für Vieleckzüge; nur muß hier eine Einschränkung gemacht werden, denn alle beliebigen Punkte des Farbkegels kann ich selbstverständlich durch einen Vieleckzug verbinden, wodurch jedes Kriterium zur Unterscheidung gestreuter und sprunghaft gereihter Farben fortfiele. Von Reihung ist nur dann zu reden, wenn zwischen den Eckpunkten des Vielecks, die selbst bei der Verwandlung in

punktierte Linien erhalten bleiben, noch so viele Zwischenpunkte der Vieleckseiten vorhanden sind wie Gebiete der fünf Grundfarben Schwarz, Weiß, Blau, Rot, Gelb durchwandert werden. Nur wenn jede Bindung an die im Farbenkegel vorgezeichnete Nachbarlichkeit schwindet, ist von Streuung zu sprechen.

In solchen Reihen gibt es Umkehrpunkte, die am Farbenkegel als exponierte Stellen leicht erkennbar sind, vor allem die Grundfarben selbst, ebenso die reinen Buntmischungen: Grün, Orange, Violett, dann jeder Übergang von dunkel- zu hellklaren, von dunkel- zu helltrüben Farben.

Aus der Konstruktion von Farbgruppen ist ebenso die unstetige Gruppe ableitbar. Z. B. ergibt die Weißspitze mit ihrem Umfeld eine geschlossene Gruppe. Behält man das Zentrum bei, konstruiert statt der Fläche nur Kreise und Kegelseiten, die von der Spitze gefächert herablaufen, so ergeben die Kreuzungspunkte der Kreise und Kegelseiten eine unstetige Gruppe von Farben. Als einfachstes Beispiel etwa in der Mitte Weiß und ringsum die reinen bunten Farben Rot, Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange; oder Weiß und ringsum Töne eines hellklaren Farbkreises. Entsprechend bei trüben Farbtönen, bei ganz anderen Farben als Zentren usw. Alle diese Farbgruppen sind als unstetige Gruppen offen, d. h. die Farben sind zwar in jeder Zone an eine bestimmte Folge gebunden, aber sie berühren sich nicht; es bleibt zwischen ihnen ein Sprung. Dagegen sind stetige Gruppen zugleich auch geschlossen.

Die Übertragung dieser Überlegungen auf die Durchsichtigkeits- und Spiegelungsskala ist einfach, auch dort erhält man durch Überspringen von Zwischenstellen optische Sprünge. Demnach kann man auch von den Lichtmustern, die alle drei Faktoren: Farbe, Durchsichtigkeit und Glanz enthalten, unterscheiden, ob sie stetig sind oder unstetig. Ich unterscheide daher optischen Sprung und optischen Fluß als Extremfälle, wenn in allen drei Faktoren Sprung bzw. Fluß gegeben ist,

Vermischung, wenn entweder in einem Faktor Sprung, also in beiden anderen Fluß oder in einem Faktor Fluß, also in beiden anderen Sprung gegeben ist. Optische Durchdringung setzt Simultaneität und dazu Gleichörtlichkeit voraus, ihr Ergebnis ist aber kein Muster, sondern eine neue Figur (wenn sich zwei Figuren, z. B. Blau und Rot, durchdringen) oder ihr Ergebnis ist ein neues Muster, wenn sich zwei ganze Muster durchdringen, denn es durchdringen sich dann alle oder einige der Figuren und ergeben dadurch neue innerhalb des Musters.

Optischer Sprung und optischer Fluß entsprechen systematisch den Begriffen der Addition und Division. Hinter dem Unterschied von Diskontinuität und Kontinuität steht der höhere von eingelenktem Glied eines Ganzen und Fragment eines Ganzen.

Den Begriff der Ordinalität auf die einzelnen optischen Figuren anzuwenden ist unfruchtbar. Jede optische Figur, d. h. jede Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe ist im physikalischen Sinn gesetzmäßig; ebenso wie für die räumliche Linie die Gesetzmäßigkeit das Charakteristikum der Figur bedeutete, kann die Gesetzmäßigkeit auch als Kriterium der optischen Figur betrachtet werden, aber es gibt gar keine ungesetzmäßige. Bei den Farben kann man überlegen, ob die aus zwei und mehr Tönen gemischten Farben sich der Ordinalität nach untereinander und von den ungemischten unterscheiden, wird aber wohl zu der Erkenntnis kommen, daß Blau nicht „regelmäßiger" genannt werden kann als Violett oder als hellklares Blau usw. Bei den Spiegelungen dürfte der Unterschied regelmäßiger (konformer) und diffuser Spiegelung deutlich sein, aber er ist in der Lagerung der Oberflächenteile, also in der Raumform fundiert und bezieht sich nicht auf den einzelnen Lichtstrahl, sondern auf das gesamte Muster.

Innerhalb der optischen Muster bedeutet Ordinalität die optische Gleichheit oder Teilgleichheit von zwei bzw. von drei und mehr optischen Figuren. Um die Verwechslung mit der

räumlichen Ordinalität auszuschalten, nehme man eine an sich beliebige aber regelmäßige Raumform von zwei oder mehr Raumfiguren an und erteile den einzelnen Figuren gleiche oder verschiedene optische Figuren. Eine Streu-Reihe von zwei oder mehr gleichen Quadraten gleicher Größe, Richtung und Abstände ist räumlich regelmäßig; sie kann optisch regelmäßig werden, wenn ich die Quadrate alle mit gleicher Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe ausstatte oder nach fester Regel die optischen Figuren symmetrisch oder periodisch wechseln lasse usw., sie kann optisch unregelmäßig werden, wenn ihre Quadrate regellos in ihrer Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe wechseln. Die „Ordinalität" bezieht sich also auf die Ordo der „Figuralität". Da bei zwei Quadraten der Grund als dritte optische Figur mitspricht, kann man beide Quadrate zusammenschieben und vom Grund absehen, als lägen sie im leeren Raum. Das Schachbrett, dessen beide Farben gleichmäßig als Grund betrachtbar sind, kann als Ausgangsfall der regelmäßigen Muster zweier verschiedener Lichter gewählt werden.

Wählt man nun nach Kenntnis der optisch ordinalen Folgen umgekehrt ein unregelmäßiges Raummuster, so ist der Begriff der optischen Regelmäßigkeit nicht immer eindeutig. Ein nur aus zwei Tönen, z. B. aus Schwarz und Weiß bestehendes Muster (wie eine Textseite eines Buches) ist optisch regelmäßig. Das Hinzukommen eines dritten Tones (rote Initialien) macht den Begriff der Regelmäßigkeit bereits fragwürdig. Es ist daher bei Mustern elementarer Geometrie die Anwendung des Begriffs optische Ordinalität meist bedenklich, bei Gemälden, die von elementarer Geometrie sich entfernen, infolge der Vieldeutigkeit, die dann eintritt, unfruchtbar[1].

[1] Die Natur bietet reichlich Muster von annähernd regelmäßiger Färbung, weil sie (oder wenn sie) die Farben symmetrisch verteilt (Blumen, Schmetterlinge usw.) oder in Streifen wechseln läßt (Zebra usw.). Aber in diesen Fällen ist das zugrundeliegende Raummuster regelmäßig oder wenigstens teilregelmäßig. Die Projektion eines optisch regelmäßigen Musters auf ein räumlich unregelmäßiges ist in der Natur durch den doppelten Regenbogen repräsentiert.

Während man sich meines Wissens um die optische Ordinalität kaum gekümmert hat, spielt die Frage nach der Harmonie, speziell der Farben, eine große Rolle in der Ästhetik. Es sollte jedem klar sein, daß die Frage, welche Farben harmonisch sind, so wenig in die Ästhetik gehört, wie die Frage, welches Rechteck harmonisch ist. Es ist auch gewiß, daß die Harmonie der Farben nicht durch ein Majoritätsurteil entscheidbar ist. Vorläufig ist das Problem ungelöst und es ist fraglich, ob es rational lösbar sei. Man kann aber wenigstens die Fragestellung klären.

Als harmonisch wird von der Mehrzahl der Theoretiker jedes komplementäre Farbenpaar bezeichnet. Komplementär heißen zwei Farben, die sich zu Weiß ergänzen. In den verschiedenen Farbenlehren findet man allerdings voneinander abweichende Aufzählungen solcher Paare; aber da es sich hier um eine physikalisch nachprüfbare, naturgegebene Zusammengehörigkeit handelt, kann es nicht schwer sein, die Irrtümer auszuscheiden. Diese Irrtümer stammen, wie es scheint, von der Verschiedenheit der „Farbkreise", die von den einzelnen Theoretikern zugrundegelegt wurden. Wenn jede reine Farbe der bunten Farbreihe einem Punkt des Kreises zugeordnet wird, und zwar in gleichem Abstand, kommt es zunächst auf die Zahl der Farben an, die der Optiker als „reine" zählt. Da Newton sieben Töne im Spektrum zählte (indem er Blau in helles und dunkles Blau zerlegte), läge im entsprechenden Farbkreis jeder Farbe die komplementäre nicht gegenüber. Der auf sechs Farben reduzierte Farbkreis dagegen kann zur Annahme verleiten, daß je zwei auf gleichem Durchmesser einander gegenüberliegende Farben komplementär seien. Nach der von Goethe gewählten sechsteiligen Anordnung wären dann komplementär:

Blau und Orange,
Gelb und Violett,
Rot und Grün.

Der sechsteilige Farbkreis geht von den drei ungemischten Tönen: Blau, Gelb und Rot aus und setzt in die Mitte zwischen

je zwei ungemischte Farben je eine aus ihrer Mischung sich ergebende, also: zwischen Blau und Gelb: Grün, zwischen Gelb und Rot: Orange, zwischen Rot und Blau: Violett. Es scheint, daß u. a. gegen diese Anordnung von mehr Farben eingewandt wurde, daß es nicht drei, sondern vier Hauptfarben gebe, Grün sei nicht Mischfarbe. Zwar ist der Maler gewöhnt, Grün aus Gelb und Blau zu mischen, aber das sind Pigmente, und indem die gelben Farbteilchen blaues und violettes Licht absorbieren, die blauen Farbteilchen rotes, orangefarbiges und gelbes Licht, bleibt für die Rückwerfung nur grünes Licht übrig. Dieses Ergebnis erfolgt also durch Subtraktion. Mischt man statt dessen farbige Lichter (nicht Pigmente), dann ergibt Blau mit Gelb: Grau, und nicht Grün. Allein diese physikalischen Tatsachen können nicht die Reihenfolge der Farben aufheben, wie sie im Spektrum gegeben ist. Im Spektrum liegt Grün zwischen Gelb und Blau und alle Übergänge vom Gelb bis zum reinen Grün enthalten noch Gelb und schon Blau und ebenso alle Übergänge vom reinen Grün zum Blau enthalten noch Gelb und schon Blau. Die Reihenfolge der Farben wird auch in allen Farbkreisen die nämliche sein; verschieden ist nur der Abstand, den man ihnen gibt.

Es ist nun naheliegend, davon auszugehen, daß man die komplementären Farben einander gegenüberlegt. Die komplementären Farben sind nach eindeutigen Methoden auffindbar, sie hängen außerdem mit dem physiologischen Bau der Netzhaut zusammen. E. Hering kam daher zu der Annahme von drei „Sehsubstanzen“: Schwarz-Weiß, Blau-Gelb, Rot-Grün. Da in den Farbkreis nur die Buntfarben eingetragen werden, lag es nahe, von einem vierteiligen Kreis auszugehen mit zwei aufeinander senkrecht stehenden Durchmessern. Von hier aus verteilen sich aber die übrigen Farben anders als im sechsteiligen Farbkreis, da man jetzt auf vier gemischte Töne kommt, also den achtteiligen Farbkreis. Aber schon Brücke hatte einen beiden Methoden gerecht werdenden zwölfteiligen angenom-

men, in welchem die Durchmesser für Gelb-Blau und Rot-Grün (nämlich Grün als „Blau-Grün") nicht senkrecht zueinander stehen.

Man hat nun die Abstände der Farben im Farbkreis nach der Farbhelligkeit zu verteilen gesucht; Farbhelligkeit bedeutet, daß alle Farben bei gleichbleibender Beleuchtungsstärke verschieden hell erscheinen, gelb am hellsten, violett am dunkelsten. Dies führt zu Schwierigkeiten, weil je zwei Töne als Komplemente durch ihren Durchmesser starr zusammenhängen, also eine Verschiebung des Punktes, der reines Violett tragen soll, den Gegenton mit verschiebt.

Alle diese Überlegungen sind deshalb wichtig, weil die Theoretiker vom Farbkreis ablesen wollen, welche Farbenpaare harmonisch seien.

Um die Fragestellung zu verstehen, wird man am besten von derselben Ausgangsstellung ausgehen, wie bei der Frage nach der Ordinalität: man wählt zwei zusammenstoßende Quadrate, gibt dem linken eine Farbe, z. B. Blau, und belegt das rechte der Reihe nach mit allen Farben, so viele man zählen will (man kann etwa 300 Nuancen unterscheiden), dann ist der erste Fall die Gleichheit der beiden Farben (reine Ordinalität) und der Gegenfall jene Farbe, die dem Blau am wenigsten verwandt ist, das ist die komplementäre Farbe Gelb. Zwei komplementäre Farben sind Kontrastfarben und daher nie harmonisch. Vielmehr liegt die zu Blau harmonische Farbe zwischen Blau und Gelb. Es muß daher zwei solche Lösungen geben, da jeder Halbkreis eine solche Farbe enthalten muß. Da nun die Aufteilung der Farben zwischen Blau und Gelb, die 180° voneinander abstehen, willkürlich ist, sind alle Spekulationen über die harmonische Farbe ebenfalls willkürlich. Daß man die Harmonie mit dem größten Gegensatz verwechselt hat, scheint zuerst Utitz ausgesprochen zu haben[1], falls er „schön" als mit har-

[1] Emil Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre, Stuttgart 1908, S. 42. Er nennt die Komplementärfarben zwar wohlgefällig, aber nicht die „schönsten".

monisch synonym verstand. Aber auch er bedient sich der alten Unterscheidung kleiner und großer Intervalle, die einerseits zu grob ist, andererseits zu Verpönung oder Verurteilung von Farbenverbindungen verleitet, die unter Umständen harmonisch wirken. Unter Umständen besagt, daß die Einengung der Entscheidung auf den Ausgangsfall zweier gleicher Quadrate unverbindlich ist für andere Raumfiguren und für mehr als zwei Farben. Man hat auch zu berücksichtigen versucht, daß je zwei Komplementärfarben meist verschiedene Helligkeitsgrade haben, daß „demnach" die proportionalen räumlichen Quantitäten abzustufen seien; man kann ähnlich bezüglich der warmen und kalten Farben vorgehen[1], aber das sind Fragen, die erst beantwortbar wären, wenn man wüßte, welche Paare von Farben „harmonisch" seien (also sicher nicht komplementär).

Die Frage, welche Farben harmonisch seien, ist bisher unbeantwortet, die Frage, welche Spiegelungen harmonisch seien, ist — soviel mir bekannt ist — noch gar nicht gestellt. Da die Durchsichtigkeit nur dem Grad nach variiert, ist es höchstens möglich, quantitative Harmonie hier zu suchen. Die eigentliche optische Harmonie bezieht sich auf alle optischen Faktoren zugleich, also bei den Farben nicht nur auf die reinen des Farbkreises, sondern alle Farben des Farbkegels und außerdem auf Spiegelung und Durchsichtigkeit. Daß diese Harmonie vorgegeben sein muß, ist logisch einsichtig, aber ihre rationale Festlegung ist eine ungelöste Aufgabe. Wie die Quadratur des Zirkels lockt sie jene Menschen, die am Raten Freude haben und in ihren Anforderungen an Wissenschaftlichkeit von einer bequemen Genügsamkeit sind. Falsche Propheten haben immer ihr Publikum[2].

[1] Die Grenze zwischen den hellen und dunklen Farben liegt etwa im Durchmesser Gelbgrün-Violett, die zwischen warmen und kalten im Durchmesser Orange-Blaugrün.

[2] Als ein Prachtbeispiel des Unsinns verweise ich auf Hans Bartolo Brand, Der Akkord- und Quintenzirkel in Farben und Tönen, Ein einfaches Gesetz der Farbenharmonie, München 1914. Weniger schlimm, aber ebenfalls willkürlich ist die Lehre des Malers Hölzel, vgl. Carry van Biema, Farben und Formen als lebendige Kräfte, Jena 1930, aber nur ab S. 135. Auch Wilh. Ostwalds, Die Harmonie der Farben, Leipzig 1918, ist irreführend.

Wer von den scheinwissenschaftlichen Versuchen, die Farbenharmonie zu ergründen, angewidert, einen Fingerzeig für das sucht, was etwa als Harmonie gelten könnte, der erinnere sich daran, daß es Bilder von ausgesprochener Buntheit, Bilder von ausgesprochen lärmender Farbenunausgewogenheit gibt und Bilder von einem Gesamtton oder einem Farbenpaar, das die übrigen „bindet". Man spricht von Goldton, Silberton, von brauner Harmonie des Galerietones, von weißer Harmonie des Pleine aire. In den Gemäldegalerien hängt man die Schulen nicht nur aus historischen Gründen zusammen, sondern weil sie die gleiche Harmonie oder die gleiche Disharmonie (Buntheit) haben und deshalb eine innere Zusammengehörigkeit besitzen. Gewiß haben auch die disharmonisch gefärbten Gegenstände ihre Zusammengehörigkeitsgrade und wahrscheinlich fordert die höchste Stufe des Harmonischen den Einschluß einer Störung durch leise Disharmonie. Aber was das konkret bedeuten muß, ist durch jene unbestimmten Worte vom Silberton und Goldton nur angedeutet. Der Hinweis stammt von Camillo Sitte[1], gewiß ließe sich die Anregung sehr viel weiter ausführen und vermutlich würde sie zu wertvollen Beispielen führen. Die letzte Antwort auf die Frage nach der Farbenharmonie kann aber auch auf diesem Weg nicht gefunden werden.

Die Gestalt der Raum-Zeit-Kraft-Licht-Komplexe

Ich kombiniere zuerst die Elemente Raum, Zeit, Kraft miteinander und nehme erst danach das Licht hinzu.

Die Kombination von Raumform und Kraftform ist so zu verstehen, daß als Raum stellenwerte Kräfte eingesetzt werden. Ohne noch von Körpern, also Gegenständen bestimmter Materialität reden zu müssen, läßt sich jetzt der Vollflächner und der hohle Vollflächner als eine Örtlichkeit für bestimmte Kräfte

[1] Camillo Sitte, Über Farbenharmonie, Wien 1900, S. 10.

denken, die in ihm ruhen. Figural unterscheiden sich in diesen abstrakten Raum-Kraft-Formen die Kräfte der Richtung nach. Zwei Kräfte, die in einer Geraden liegen, sind Druckkräfte, wenn sie zueinander, und Zugkräfte, wenn sie voneinander gerichtet sind. Zug ist negativer Druck. Jede Druckkraft läßt sich durch eine Zugkraft ersetzen, die aber von dem Raumpunkt aus einzusetzen ist, auf den die Druckkraft wirkt. Sie sind also örtlich verschieden. Ein wirklicher Körper, z. B. ein Stein, übt auf seine Unterlage, z. B. die Erde, einen Druck aus; umgekehrt übt die Erde gegen den Stein einen Druck aus. Druck und Gegendruck sind Gegenkräfte, jede Kraft erzeugt oder fordert eine Gegenkraft, wenn Gleichgewicht herrschen soll, also fordert auch Zug Gegenzug. Ist die Gegenkraft zu klein, dann tritt Bewegung ein, die entweder nach einiger Zeit endet (z. B. wenn der Stein auf Wasser gelegt wird, sinkt er solange, bis er auf festen Widerstand stößt), oder sie dauert unendlich lange, wie die Bewegung der Gestirne. Die Gegenkraft kann man als Widerstandskraft auffassen. Wenn ich z. B. mit der Hand gegen einen Felsen drücke, spüre ich in der Hand den Widerstand des Felsens; meine Hand ist die äußere Kraft, die am Felsen angreift und die Widerstandskraft des Felsens ist die innere Kraft oder seine Festigkeit. Aber ich kann ebenso umgekehrt sagen: die Kraft, mit der ich von außen auf den Felsen wirke, ist selbst in der Hand, im Arm, als innere Kraft vorhanden, für sie ist die Kraft des Felsens die äußere Kraft. Also die Unterscheidung von Außen- und Innenkräften ist relativ; trotzdem ist sie benutzbar und überall dort berechtigt, wo eine Kraft zeitlich neu eintritt. Der ruhende Stein hat Innenkräfte, die im Verhältnis zur Erde Außenkräfte sind und umgekehrt; dagegen ist, wenn der Stein ruht, meine Kraft, die ihn verschiebt, für ihn die Außenkraft, und umgekehrt: wenn ich ruhe, ist der auf mich fallende Steinschlag die Außenkraft.

Tritt also zu einem krafterfüllten Vollflächner eine Außenkraft im Zeitpunkt x hinzu, so weckt sie innere Spannungs-

kräfte, die Widerstand leisten. Die Spannung wächst proportional mit der Außenkraft und verteilt sich in jedem Querschnitt (Homogenität vorausgesetzt) gleichmäßig, so daß sie mit zunehmendem Querschnitt geringer wird (d. h. sie ist zur Querschnittfläche umgekehrt proportional, Spannung $= \frac{\text{Kraft}}{\text{Querschnitt}} = \frac{\text{kg}}{\text{cm}^2}$). Real ist die Widerstandskraft vom Material abhängig, also von Sinn erster Sinndimension; die Festigkeitsarten kümmern uns darum hier noch nicht, aber die Festigkeit selbst ist allgemein und abstrakt eine Raum-Kraftform. Die Lehre von der Mechanik, insbesondere die Statik beharrt in dieser Abstraktheit, sie überläßt es dem Praktiker, Tabellen der Festigkeit aufzustellen und dann diejenigen Zahlenwerte einzusetzen, die dem jeweils zu verwendenden Material entsprechen.

Die Spannung, die durch die Außenkraft geweckt wird, tritt zu jener Spannung hinzu, die bereits in der gegebenen Raum-Kraftform vorhanden ist. Der ruhende Stein (etwa in Gestalt eines aufrechtstehenden Parallelepipeds) übt auf seine Unterlage Druck aus und dieser verteilt sich im Stein so, daß er von unten (der Berührungsstelle mit der Erde) aus stetig abnimmt; im obersten Querschnitt herrscht keine Spannung, wohl aber Festigkeit, die sofort sich geltend macht, wenn wir auf diesen Quader eine Last auflegen. Jene erste Art von Spannung ist das Gewicht, das man sich im Schwerpunkt angreifend denkt, also als Gegenkraft, nämlich der Anziehungskraft der Erde. Die Gewichte kann man als gegenseitige Außenkräfte bezeichnen, die Festigkeiten als gegenseitige Innenkräfte. Beide sind in der Natur voneinander unabhängig variabel, z. B. ist Holz spezifisch leichter als Quecksilber, aber Quecksilber ist nicht so fest wie Holz. Die Innenkräfte werden durch Außenkräfte, die in einem Zeitpunkt neu auftreten, geweckt. Die Gewichte dagegen sind dauernd gleich. Sie können selbst neue Spannungen erzeugen, nämlich wenn sie zu anderen Gewichten neu hinzutreten. Die Gewichte ergeben zusammen das Kraftfeld der

Schwere, die also figural als besondere Kraft-Raumform zu zählen ist. Die wirkliche Schwere auf der Erdoberfläche, auf der Mondoberfläche usw. ist Sinn erster Dimension, die Schwere überhaupt ist Sinn nullter Dimension. Ich rede von ihr hier vorläufig nur als S^0, also ohne auf bestimmte Gewichte, auf bestimmte, zahlenmäßig festlegbare Gravitationswerte Bezug zu nehmen.

Die Gewichte, die zu einem ruhenden Gewicht hinzutreten, sind jene mechanischen Kräfte, die Spannung und unter Umständen Bewegung oder Zerstörung erzeugen. Zerstörung tritt ein, sobald die Kraft größer ist als der Kraftwiderstand (die Festigkeit) der betroffenen Kraft-Raumformen, es entsteht durch Bruch eine neue Kraft-Raumform oder richtiger mehrere neue an Stelle einer ursprünglichen. Aber es gibt außer den mechanischen noch andere Arten von Kräften: chemische, biologische; sie sind ebenfalls Sinn erster Dimension und können unter Absehen von ihrer Herkunft dem Ergebnis nach ebenso wie mechanische gemessen und untersucht, also wie Kräfte nullter Dimension abstrahierend betrachtet werden.

Vizinal kann man jetzt Streuung, Reihung, Gruppierung von Kräften unterscheiden. Zwei und mehr Kräfte, die aufeinander nicht wirken, sind gestreut. Zwei und mehr Kräfte, die räumlich gereiht sind, bilden eine räumliche Kraftreihe. Die Reihe ist bei Gleichgewicht geschlossen (vgl. die Schlußlinie im sog. Seilpolygon der Statik), sonst offen. Entsprechend bilden vier und mehr Kräfte, die räumlich gruppiert sind, eine räumliche Kraftgruppe. Die Gruppe ist bei Gleichgewicht geschlossen, sonst offen. (Drei Kräfte sind im Gleichgewicht, wenn sie durch einen Punkt gehen.) Geschlossene Kraftreihen und Kraftgruppen ruhen, offene sind in Bewegung. Stets ist bei der Betrachtung realer Objekte daran zu denken, daß die gereihten oder gruppierten Kraftfiguren bald Außen-, bald Innen-, bald Schwerkräfte, bald Festigkeitsspannungen sind. Zwei parallel im Gegensinn gerichtete, aber nicht in glei-

cher Linie liegende Kräfte, das Kräftepaar der Mechanik, sind an sich gestreut; erst wenn beide an einer dritten Kraft-Raumform zugleich angreifen, entsteht eine Kraftgruppe: das Kräftepaar wirkt als Drehmoment auf die mittlere Kraft.

Zwei und mehr Kräfte, die zeitlich gereiht sind, bilden eine zeitliche Kraftreihe, die stets offen ist.

Ein einzelner Raumpunkt, ausgestattet mit Kraftstellenwert, vollführt in der Zeit eine Bewegung, die zeitlich und räumlich variabel ist. Er durchläuft räumlich eine Bahn, z. B. eine Kreislinie, oder längs des Umfangs eines Quadrats. Diese räumlich festgelegte Bewegung variiert zeitlich nach den Größen (Tempo: Gleichförmigkeit oder Wechsel des Tempos) und der Zeitgestalt: Zeitstreckenstreuung oder Zeitstreckenreihung, d. h. mit oder ohne Bewegungspausen. Ich verfolge die Varianten nicht genauer.

Zwei bewegte Raumpunkte von konstantem Abstand entsprechen der bewegten geraden Linie. Die Bewegungsbahnen bedingen sich wechselseitig. Aber das Versetzen einer Geraden von einer Raumlage in eine zweite von anderer Neigung und bei Verschiebung aller Punkte, ist auf sehr verschiedene Weise möglich. Man kann zuerst den einen Endpunkt an die neue Stelle bringen und die Gerade solange parallel verschieben und dann erst rotieren lassen, bis auch der andere Endpunkt den vorgeschriebenen Ort erreicht oder umgekehrt; oder man kann beide Bewegungen: Parallelverschiebung und Rotation, simultan vornehmen. Entsprechend noch reicher sind die Möglichkeiten bei drei bewegten Punkten von konstantem Abstand, was man sich am Würfel leicht veranschaulichen kann. Die Bewegungen dreier Punkte eines starren Punktsystems machen die Gesamtbewegung erst eindeutig, wobei für ihre Tempi und Rhythmen ebenfalls eine gesetzliche Beziehung vorliegt.

Eine geschlossene Reihe oder Gruppe von Kräften (also ruhende Kraftmuster) ist stets in das Kraftfeld der Schwere eingespannt. Die einzelne Kraft-Raumform steht auf der Erde,

wenn sie nur Druck ausübt und selbst nur auf Druck beansprucht ist. Solche Kraftraumformen nenne ich Stützen. Eine zweite Kraftraumform, auf die erste aufgestellt, ergibt eine Last für die nächst untere Stütze. Diese Last kann entweder auch nur Druck ausüben und selbst auf Druck beansprucht sein — dann ist sie abermals im weiteren Sinn des Wortes eine Stütze, nämlich eine potentielle — oder sie ist zwar stellenweise drückend und auf Druck beansprucht, nämlich dort, wo sie auf der unteren Stütze aufliegt, sonst aber hängend, sie ist in ihrem hängenden Teil auf Zug beansprucht. Es ergeben sich mithin zweierlei grundsätzlich verschiedene Kraftmuster: stützende Stütze mit gestützter Stütze und stützende Stütze mit getragenem Behang. Im ersten Kraftmuster ändert sich zwar das Ganze, so oft auf die gestützte Stütze eine weitere gestützte Stütze aufgesetzt wird, durch die jene vorausgehende Stütze zur stützenden wird, aber jede Kraftraumfigur bleibt ein selbständiges Glied des Ganzen; Druckkraft ist gegen Druckkraft eindeutig abgesetzt. Im zweiten Kraftmuster ist die angehängte Last entweder an der Auflagerungsstelle druckausübend und sonst ziehend, z. B. ein Faden, eine Kette, ein Gespinst, die auf einen Quader aufgelegt sind und teilweise überhängen, oder ein fester Stab (Balken), der mit einer Öse an einem Haken hängt, der seinerseits wieder in eine Stütze eingefügt ist, oder es ist überhaupt nur Zug vorhanden, wenn das Hängen durch Kleben zustande kommt, z. B. bei Wandputz, Tapeten, Mosaik, Inkrustation, bei Verleimung. Die Beispiele sind konkret, aber es kommt hier vorläufig nur auf die an ihnen beobachtbaren Kraftmuster der Nulldimension an; sie zeigen Kräfte, die abhängige Teile des Ganzen sind. Gewiß setzt auch jede neue gestützte Stütze als oberstes Schlußglied einer vertikalen Kraftreihe die sämtlichen unteren voraus, um an dieser Stelle (in dieser Höhe) zu stehen, aber herabgenommen und auf das unterste Niveau, die Erde, gebracht, steht sie genau so; sie ist in ihrer Raumform von den Stützen unabhängig. Dagegen ist

der Faden, die Kette, der Teppich, der am Endpunkt hängende Balken, herabgenommen, etwas anderes geworden, sei es der Raumform nach, da sich die rein textilen Objekte zusammenknüllen, sei es der Kraftform nach, da die festen Balken jetzt nicht mehr auf Biegung oder nur auf Zug beansprucht sind. Dieser Urgegensatz von Stehen und Hängen ist der von Struktur und Textur. Die Textur setzt stets eine Struktur voraus. Jede Textur ist in ihrer Lage oder Raumform abhängig von der sie tragenden Struktur, die ihrerseits zwar durch diese Last beeinflußt wird, aber an sich von ihr unabhängig bleibt, d. h. sie ist selbständig, wörtlich: sie steht selbst; während die Textur nicht selbständig ist, sondern ab-hängig, sie hängt. Die Textur ist mit der sie tragenden Struktur zusammen stets eine Vermischung.

Der Gegensatz von Struktur und Textur ist auf die dividuale Mustergattung bezogen, und, obzwar er nicht ohne die Raumform gedacht werden kann, ist er doch wesentlich von der Kraftform her zu verstehen und eine Analogie zu den Gegensätzen von Addition und Division in der Raumform. Beide Begriffspaare sind aus dem rein logischen Gegensatz von eingelenktem Glied des Ganzen und Bruchstück des Ganzen abzuleiten; aber daß Struktur nicht dasselbe ist wie Addition, Textur nicht dasselbe wie Division, erkennt man daraus, daß beide voneinander unabhängig variabel sind.

Eine Struktur ist als Kraftform nur dadurch bedingt, daß die starren Lasten übereinander lagern. Mehrere gleiche Würfel, so aufeinander gesetzt, daß sie ein Parallelepiped (einen Pfeiler) ergeben, mehrere, immer kleiner werdende Würfel, so übereinandergesetzt, daß sie eine Stufenpyramide ergeben, führen beidemal zu Struktur; aber die Stufenpyramide ist als Raumform additiv, das durch Horizontalfugen geteilte Parallelepiped ist divisiv. Im ersten Fall, der additiven Struktur, spreche ich von Kraftsprung; im zweiten, der divisiven Struktur, von Kraftfluß. Diese Begriffe sind, obzwar nicht ohne

die Kraftform zu denken, wesentlich von der Raumform her zu verstehen; entscheidend ist bei Kraftsprung die einspringende Ecke, bei Kraftfluß der Winkel von 180° oder mehr Grad (vom Freiraum her gemessen).

Eine Textur ist als Kraftform durch die hängenden Teile bestimmt. Wenn diese Behänge durch Klebung unmittelbar der Raumform der Struktur folgen, ist klar, daß sie auf einer Stufenpyramide additiv, auf dem Parallelepiped divisiv ausfällt; im letzteren Fall ist es gleichgültig, ob die Horizontalfugen des Pfeilers in der Textur sich geltend machen oder nicht. Denn auch der Verputz auf einem monolithen Pfeiler ist textil und divisiv; für sich allein könnte der Verputz (oder sonst ein textiler Behang) nicht stehen, er würde knicken, d. h. zerbröckeln, aber die Klebung erzeugt eine durchgehende punktweise Anhängung oder Anheftung, wodurch von einer Horizontallinie zu ihrer benachbarten Horizontallinie die Kraft vertikal ohne Sprung weiterfließen kann. Der Ausdruck „die Kraft fließt" ist eben auf den 180°-Winkel, auf die Raumform bezogen.

Bei einem auf die Stütze aufgelegten horizontalen Balken, der beiderseits überragt, tritt Biegung infolge der Schwerkraft ein: Zug auf der Oberseite, Druck auf der Unterseite, in der etwa horizontalen Mitte eine neutrale Schicht. Das Überhängen, Überragen macht das Kraftmuster scheinbar textil, ebenso das Auskragen des Konsols oder, was dasselbe ist, jedes Nagels oder Hakens — man mag dann auf das Konsol eine stehende Last stellen oder eine hängende anknüpfen. Aber es ist ein nicht wegzuleugnender Unterschied zwischen dem starren Balken und dem Faden oder der Kette. Solange die Auskragung des Balkens oder Konsols so bemessen ist, daß kein Bruch eintritt, kann man ihn zum Träger neuer stehender Lasten machen, während der Faden (Draht, Kette, Gespinst usw.) in seinem überhängenden Teil keinerlei stehende Last aufnehmen kann. Freilich, wenn der Faden usw. bis auf den Boden reicht und sich als Schleppe auflegt, kann man auf ihn eine Last stellen (wenn das beim Faden

für die Praxis nichts besagt, so doch etwa für einen auf dem Boden schleppenden Teppich oder ein Tuch), aber dann ist der Faden, Teppich usw. in diesem Teil nicht mehr hängend, sondern selbst wieder gestützte Stütze geworden, so wie jeder auf dem Boden ausgebreitete Teppich. Es kommt also für die Struktur auf die Fähigkeit an, stützende Stütze zu sein. Darum zähle ich den horizontalen und beiderseits überragenden Balken so wie das Konsol zu den struktiven Kraftmustern.

Die dividuale Mustergattung der Raum-Kraft-Zeitform ist mit den Begriffen Kraftsprung und Kraftfluß, die von der Raumform stammen, und den Begriffen Struktur und Textur, die von der Kraftform stammen, nicht erschöpft: vom Zeitelement her gesehen, sind die Kräfte sukzessive oder simultane.

Das Eintreten einer Kraft in einem Zeitpunkt, ihr Dauern durch eine Zeitstrecke, ihr Aufhören in einem Zeitpunkt gibt die Grundlage für alle sukzessiven Kraftmuster; das Eintreten und Zusammenwirken zweier und mehrerer Kräfte in einem Zeitpunkt, ihr Dauern durch Zeitstrecken und ihr Aufhören in einem späteren Zeitpunkt gibt die Grundlage für alle simultanen Kraftmuster. Bewegung tritt ein bei Gleichgewichtsstörung, diese tritt in einem Zeitpunkt zu einem bisherigen Gleichgewichtszustand hinzu, ist also durch eine sukzessive Kraft ausgelöst. Wäre die Welt in mechanischem Gleichgewicht, so könnte keine Bewegung entstehen. Bewegung geht stets auf vorausgegangene Bewegung zurück. Die Gleichgewichtszustände der Ruhe sind nur relativ kleine Bezirke im Weltall.

Die Kraftraummuster werden durch die Außenkräfte innerhalb des Schwerefeldes nach Gesetzen bewegt, die in der Dynamik gelehrt werden. Mehrere einzelne Kraftraumformen, unabhängig voneinander durch getrennte Kräfte bewegt, ergeben Bewegungsstreuung. Eine gemeinsame Kraft erzeugt Parallelismus der Streuung (z. B. Regentropfen im Schwerefeld). Ge-

gliederte Kraftraumformen fallen im Schwerefeld als Ganze. Aber sobald die Glieder eigene Kräfte besitzen, ist die Möglichkeit zu einer Unterscheidung dividualer Art gegeben. Strukturen werden durch die Bewegung ihrer Glieder entweder als Ganze bewegt: lokomotiv, oder das Ganze steht still, aber die Glieder bewegen sich innerhalb des Ganzen: lokomobil. Auf die Folgerungen aus dieser Polarität gehe ich später ein.

In Übersicht geschrieben gehören von den Polen ihrer Affinität nach zusammen:

Struktur, Kraftsprung, Lokomotion;
und: Textur, Kraftfluß, Lokomobilität.

Diese Raumkraftzeitformen waren im Dunkeln gedacht; durch Hinzutritt des Lichtes ergeben sich neue Komplikationen. Das Licht verteilt sich mit seinen Figuren — die nach Helligkeitsgraden sowie nach Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe zugleich figural variieren — auf die unendliche Fülle möglicher Raummuster räumlich, indem es seinerseits auf den Oberflächen der Vollflächner und hohlen Vollflächner räumliche Flachmuster aufträgt. Das nur räumlich gedachte (lichtlose) Flachmuster ist durch seine Grenzen bestimmt, die entweder Linien sind oder bei Flachflecken Übergänge — bei Flachflecken, die sprunghaft abbrechen, ebenfalls Linien. Das gleiche gilt für die räumliche Ausdehnung von Lichtfiguren; sie sind linear begrenzt oder enden in Übergängen. Beide Figuren bzw. beide Muster sind voneinander unabhängig variabel. Es kann also figural z. B. auf ein räumliches Quadrat ein ebensolches optisches Quadrat fallen, das dann eine unendliche Variabilität besitzt nach Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe; oder eine räumliche Lichtausgebreitetheit, die vom Quadrat verschieden ist, z. B. ein roter matter undurchsichtiger Kreis usw., oder auch ein optischer Fleck, der nach Helligkeit oder nach Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe stetig von Punkt zu Punkt wechselt. Allgemein ist nicht nur die Figuralität unabhängig variabel, auch vizinal können die Muster gleich oder verschieden

sein, man kann z. B. auf eine Reihe von lichtlosen Quadraten eine Reihe gleich großer, sie deckender optischer Quadrate auflegen (z. B. die Quadrate abwechselnd schwarz und weiß färben) oder darüber eine Streuung oder Gruppe von Lichtfiguren erzeugen. Ebenso ist klar, daß beide Muster, nämlich das räumliche und das optische, gleichmäßig in ihrer Ordinalität oder ihrer Harmonialität sein können oder verschieden, und schließlich sind beide auch dividual unabhängig variabel.

Dividual variieren die Raumformen nach den Prinzipien der Addition, Division (also auch Vermischung und Durchdringung), die Lichtformen nach Lichtsprung, Lichtfluß (also auch Vermischung und Lichtdurchdringung). Ein additives Raummuster wird in seiner Additivität verstärkt, wenn das hinzukommende Lichtmuster Lichtsprünge aufweist, und zwar an den Stellen, die räumlich die Additionsstellen sind. Ein divisives Raummuster wird in seiner Divisivität verstärkt, wenn das hinzukommende Lichtmuster Lichtfluß aufweist. Es kann ferner ein additives Raummuster sich mit Lichtsprüngen so verbinden, daß die Lichtsprünge an anderen Stellen liegen als die räumlichen Additionsstellen; beide sind gegeneinander verschoben. Oder es kann ein additives Raummuster sich mit Lichtfluß verbinden, wobei die optischen Figuren und Muster über die Additionsstellen hinwegfließen. Umgekehrt kann ein divisives Raummuster sich mit Lichtsprüngen verbinden derart, daß durch das Licht ein additives Muster auf der Fläche aufliegt, ohne daß in dieser räumlich Addition vorliegt. Es ist hier allgemein an optische Flachmuster auf der Fläche, also auf der Oberfläche (den Oberflächen) der Vollflächner und hohlen Vollflächner zu denken. Die optischen Muster sind mit den Gliederungen der Raumform überhaupt, gegebenenfalls den Wand- und Deckengliedern, konform oder nicht.

Nun hat aber das Licht seine eigene physikalische Gesetzlichkeit. Wenn wir diese Muster miteinander kombinieren, sind wir bezüglich der Möglichkeiten der Raumform völlig frei, be-

züglich der Möglichkeiten der Lichtform gebunden; das Licht hat wie die mechanische Kraft seine natürlichen Bedingungen. Die Anpassung einer optischen Form an eine additive Raumform ist also nur insofern möglich, als man Durchsichtigkeit ausschaltet, ebenso Glanz durch Rauhigkeit der Oberflächen, und als man den einzelnen additiven Gliedern des Musters je eine vom Nachbarglied unterschiedene Farbe gibt, wodurch die Grenzen, also auch die Additionsstellen, durch Lichtsprung abgehoben sind. Diese an dem Vollflächner oder hohlen Vollflächner haftenden optischen Bedingungen sind aber bis zu einem gewissen Grad störbar durch das einfallende Licht selbst. Zunächst erzeugt das Licht auf verschieden geneigten Flächen verschiedene Lichtgrade, auf den lichtabgewandten Seiten wechselnde Schattengrade, beide bekommen bei stetig gekrümmten Flächen den Charakter des optischen Flecks. Will man Lichtfluß meiden, muß man alle gekrümmten Flächen durch Ebenen ersetzen (also durch ebene Vielecke). Die Schlagschatten sind sogar auf eben begrenzten Raumformen unabhängig von den Additionsstellen, sie malen ihre eigenen Muster über die Oberflächen. Das Licht selbst kann so abgeblendet einfallen, daß es scharfe Schatten erzeugt oder so verstreut, daß auch die Schlagschatten Fleckencharakter bekommen. Das Licht kann farbig sein und daher farbige Durchdringungen mit den Eigenfarben (Lokalfarben) eingehen. Das Licht kann durch trübende Schichten (Raumflecken) hindurchgehen. Alle diese und in dieser Richtung der Natur des Lichtes liegenden Wirkungen schwächen die Additivität einer Raumform, verstärken aber deren Divisivität (oder Durchdringlichkeit). Der dividuale Charakter einseitig, zwei- und mehrseitig einfallender farbiger Beleuchtung ist also unabhängig variabel von der Eigenlichtform der Flächen, nämlich der bei allseitig gleich stark einfallendem farblosen Licht. Die Eigenlichtform ist also durch Ausscheidung von Schatten und durch Beleuchtung mit ungetrübtem farblosen Licht (Sonnenlicht) objektiv feststellbar. (Von den per-

sonalen und psychologischen Problemen ist hier noch nicht zu sprechen.) Ebenso läßt sich die Beleuchtung objektiv prüfen und auch ihre Wechselbeziehung. Aber über dieser Unterscheidung steht der Gegensatz von Raumaddition mit Lichtsprung und Raumdivision mit Lichtfluß (bzw. Raumdurchdringung mit Lichtdurchdringung). Ich nenne die äußersten Pole: optische Addition und optische Division (bzw. Durchdringung).

Die Eigenlichtform ist zeitlich entweder dauernd oder sie wird geändert. Änderungen der Durchsichtigkeit, Spiegelung und Farbe gehen entweder unmerklich langsam (durch Altern) vor sich oder stoßweise durch Putzen, Polieren (Mattieren), Färben. Die Beleuchtung (S^0) ist entweder natürlich und ändert sich mit Tageszeit und Wetter (S^1) oder künstlich (S^2), dann ändert sie sich entweder ebenfalls stetig (Theaterbeleuchtung) oder stoßweise durch Anzünden von Leuchtkörpern. Nicht die Natürlichkeiten und Künstlichkeiten sind hier das, wovon ich reden will, sie sind nur zur Veranschaulichung genannt, sondern der Unterschied von unstetiger und stetiger Lichtänderung (S^0) in der Zeit.

Die Lichtquelle oder die Lichtquellen sind selbst ruhend oder im Raum bewegt. Das bewegte (sich bewegende) Licht (Sonnen-, Mondlicht, Laternen auf bewegten Gegenständen) ist selbst gleichbleibend oder sich ändernd. So unabsehbar die Varianten der Verbindung von Raum-Zeit-Licht sind, es ist nicht nötig darauf einzugehen, da die Faktoren der Komplexion bereits bekannt sind.

Diese Komplexion von Raum-Zeit-Licht hat man nun zuletzt mit der Komplexion von Raum-Zeit-Kraft zu verbinden. Ruhende oder bewegte Raumformen bei ruhender oder bewegter, sich gleichbleibender oder wechselnder Beleuchtung sind struktiv oder textil, haben Kraftsprung oder Kraftfluß. Die unendliche Fülle der figuralen, vizinalen, ordinalen und harmonialen Varianten sind alle voneinander und von der dividualen

Variabilität unabhängig variabel. Die unendliche Fülle der einzelnen Möglichkeiten im einzelnen durchzudenken ist unmöglich und überflüssig, weil die allgemeinen Gattungsbegriffe sie ersetzen. Es ist kindisch, wenn manche „Wissenschaftler" in Klagen und Anklagen ausbrechen, durch allgemeine Begriffe gehe das einzelne verloren. Es wäre ebenso kindisch, wollte man darüber klagen, daß im Anschauen des einzelnen wir alle anderen Möglichkeiten vergessen und die Begriffe aus dem Gedächtnis verlieren. Nur Tiere stehen vor lauter einzelnen Fakten (und selbst da ist fraglich, wie streng das gilt, da alte Tiere sich wesentlich anders benehmen als junge, vieles unter den Oberbegriff des Gefährlichen oder Ungefährlichen zu subsumieren gelernt haben), Menschen haben auch im vorwissenschaftlichen Denken die Fähigkeit und das Bedürfnis, das einzelne unter das Allgemeine zu subsumieren. Der wissenschaftlich denkende Mensch treibt dies Verlangen bis zu Ende. Wir besitzen in den allgemeinen Gattungsbegriffen, hier den Mustergattungen innerhalb der Elemente Raum, Zeit, Kraft, Licht, implizite alle einzelnen Möglichkeiten, es steht uns frei, sie explizite zu suchen. Aber wissenschaftlich genügt es, die Anfänge der unendlichen Reihen völlig klar zu erkennen, das Fortspinnen und kombinierende Zusammenflechten ist dann eine Aufgabe der mathematischen Kombinatorik und Permutation und eine Frage der Zeit und Geduld. Für meine Zwecke scheint mir die nötige Grundlage geschaffen, innerhalb der Nulldimension des Sinnes die Stilmöglichkeiten zu überschauen.

γ) Der Stil

Die Mustergattungen sind durch die Gemeinsamkeit von Merkmalen begrifflich zusammengehalten. Wir konstruieren reine Fälle abstrakt durch die Bildung von Mustern, deren Figuren gleiche Merkmale haben. Stil ist Gleichformigkeit innerhalb des Musters.

Dieser Begriff ist dort, wo die Elemente mehrdimensional in sich sind, auch auf die Figur anwendbar. Der Raum hat mehrere Raumdimensionen. Das Flachmuster besteht aus Figuren, aber die einzelne Hohlfigur kann als Muster von Linien angesehen werden. Dies Linienmuster kann einheitlich sein durch die Zugehörigkeit der Linien zur gleichen Liniengattung, also dadurch, daß alle Linien Gerade oder Kreisstücke sind usw.; ferner durch Gleichheit der Größen (der Eckpunktabstände und der Winkel) oder durch Harmonie der Bestandstücke. Innerhalb der Figuren gibt es also eine Gattung, die durch Regelmäßigkeit der Größen, und eine, die durch Harmonie der Größen sich von den übrigen Möglichkeiten abhebt.

Bei den eigentlichen Mustern aber läßt sich für jede Mustergattung eine Reihe von Gleichformigkeit zu Ungleichformigkeit bilden. Den Stil eines Musters beurteilen, heißt das Muster mit dem konstruierten reinen Fall oder dem positiven Stilpol vergleichen; es kommt also hier auf die reinen Fälle an, wobei der streng durchgeführte negative Pol der völligen Ungleichformigkeit im gewissen Sinne ebenfalls ein reiner Fall ist. Der reine Fall ist mit den allgemeinen Merkmalbegriffen der Mustergattungen gegeben, sobald dies Merkmal zur Alleinherrschaft erhoben wird. Ich habe die Begriffe Gruppe, Addition, Lichtsprung usw. bisher gebraucht, um die Muster zu ordnen, also innerhalb eines beliebigen Musters Stelle für Stelle „feststellen" zu können, ob hier dieses oder jenes Prinzip und dieses neben jenem vorhanden sei. Ich konstruiere jetzt den reinen Fall oder reinen Stil, indem ich für das Muster vorschreibe, daß in ihm nur Gruppierung oder nur Addition usw. vorkommen darf. Diese Übersicht ist nach aller Vorarbeit eine Kleinigkeit, allein es erhebt sich sofort der neue Gesichtspunkt, daß die getrennt untersuchten und aufgestellten Prinzipien für die Raumform, Zeitform, Kraftform und Lichtform wechselseitig zusammenpassen müssen. Sie unterstehen den allgemeinen Stilbegriffen

der Logik und haben danach ihre wechselseitige Anziehungskraft, Verwandtschaft oder Affinität.

Ich gehe bei der Frage nach den Affinitäten der Stile von der dividualen Mustergattung aus. Man übersieht sie am besten in tabellarischer Form. Es ist klar, daß hier die Fälle der Vermischung fortfallen, sie bedeuten das Zugleichvorhandensein von zweierlei entgegengesetzten Prinzipien im selben Muster, also „unreinen Stil", was in gewissem Sinn eine contradictio in adjecto ist, nämlich wenn man unter Stil nur volle Gleichformigkeit versteht. Aber es ist statthaft, auch von gemischtem Stil zu sprechen; das Muster wird auf seinen Stil hin geprüft und die Prüfung ergibt, daß es mehrere Stile enthält. „Gemischter Stil" ist in diesem Sinn der Ausdruck für Mischung von reinen Stilen, Stilmischung.

Die Tabelle der dividualen Stilprinzipien lautet:

Raum	Addition Frontalität	Division Diagonalität, Schrägheit
Zeit	Sukzession	Simultaneität
Kraft	Struktur Kraftsprung Lokomotion	Textur Kraftfluß Lokomobilität
Licht	Lichtsprung Optische Trennung	Lichtfluß Optische Verschwemmung

Die untereinandergeschriebenen Musterprinzipien sind affin, sie fallen unter die beiden polaren Gegensätze von dividualen Mustern der Logik: Muster von eingelenkten Gliedern eines Ganzen und Muster von Bruchstücken eines Ganzen, mithin unter die Oberbegriffe Totalität und Partialität.

Innerhalb der vizinalen Mustergattungen gelten die Arten — Streuung, offene und geschlossene Reihe sowie Gruppe — für alle Elemente gleichmäßig. Die offene Gruppe hat zur Totalität eine Affinität, weil sie nur in beschränktem Maß Raumdivision

zuläßt. Aber ebenso ist die Streuung zur Totalität in gewissem Grade affin, weil jede gestreute Figur im Ganzen des Streumusters ihre Selbständigkeit bewahrt. Die drei anderen vizinalen Muster neigen zur Partialität; die offene Reihe hat bei dem Mangel einer herausgehobenen Mitte die Gleichwertigkeit der Glieder oder Bruchstücke als ein Gegengewicht gegen jede Isolierung der einzelnen Reihenstücke, die geschlossene Reihe ebenso und die geschlossene Gruppe deshalb, weil ihre Zonen geschlossene Reihen sind. In der Gruppe allerdings ist entgegen der Reihe das Mittelstück stets eine Gewähr dafür, daß die Gruppe als Ganzes sich isoliert und auch jedes zur Gruppe gehörige Stück auf die Mitte bezogen bleibt.

Deutlicher ist die Affinität des Kosmischen zur Totalität und des Chaotischen zur Partialität zu erkennen. Das Fehlen durchgehender Achsen befördert den Zusammenschluß der Figuren, was hier völlig sachlich, noch nicht ästhetisch gemeint ist. Ich sehe den Grund für diese Affinität darin, daß die Ordnung stets nach der Norm, dem Einzigkeitsfall, strebt, daß die Unregelmäßigkeit unendlich viele gleichwertige Varianten enthält. Das Normative des Kosmischen ist affin mit der Totalität, die ebenfalls stets zu Normen oder Einzigkeitsfällen des „Ein für allemal" hinneigt.

In einer neuen Tabelle zusammengefaßt gehören daher affin zusammen:

	Seinsstilpol	Werdensstilpol
Dividualer Stil	Totalität	Partialität
Vizinaler Stil	Offene Gruppe	Offene und geschlossene Reihe, geschlossene Gruppe
Ordinaler Stil	Kosmos	Chaos

Diese affinen Mustergattungen fasse ich unter die Oberbegriffe Seinsstil und Werdensstil zusammen. Die Termini

beziehen sich auf die Zeit. Der Seinsstil ist nicht zeitlos (achronisch), sondern ruhend, also in der Zeit beharrend, der Werdensstil ist nicht immer bewegt im wörtlichen Sinn, aber ein Werdensmuster ist auch im Ruhezustand stets nur ein Stadium, es ist, bezogen auf die Zeit, partiell, d. h. Bruchstück einer Kette von Zuständen. Der Seinsstil ist der Fall, der jeweils einzige Fall seiner Art, der Werdensstil ist stets ein Fall unter vielen anderen gleichwertigen. Aber ausdrücklich muß unterschieden werden: die Norm als absoluter Wert (gegenüber dem einen Fall unter vielen als relativem Wert) von: der Bewertung der beiden Stile als solchen. An sich ist die Norm nicht wertvoller als die anderen Fälle, also der Seinsstil nicht wertvoller als der Werdensstil. Und ganz besonders wird der nur logische Unterschied von „einmal für immer" und „einer unter vielen" in der Kunst erst wertvoll, je nachdem was der Sinn verlangt, d. h. ob er den auszudrückenden Wert des Sinnes adäquat ausdrücken kann.

Die Begriffe Seinsstil und Werdensstil fassen also nicht nur die in den Tabellen enthaltenen Faktoren der Gestalt zusammen, sondern sie beziehen sich zugleich auf die Größe in allgemeinster logischer Bedeutung als Größe der Gattung, was in den beiden Begriffen: Einzigkeitsfall und ein Fall unter vielen enthalten ist. Vgl. unten S. 286—288.

Die Stile wandeln sich auch figural unendlich ab. Prinzipiell scheint der Seinsstil oder der Werdensstil mit allen Figuren durchführbar, da es ja nur auf das Verbindungsprinzip ankommt. Allein ebenso wie die Regelmäßigkeit auch auf die Figur anwendbar ist, weil sie in nächst niederer Elementdimension als Muster erscheint (ebenso wie also z. B. das Viereck regelmäßig oder unregelmäßig sein kann), paßt sie verschieden gut in den ordinalen Stil. Die regelmäßige Figur ist affin dem kosmischen Muster, mithin dem Seinsstil, und die unregelmäßige Figur ist affin dem chaotischen Muster, mithin dem Werdensstil. Daß in der Wirklichkeit die Seinsstile andere Figuren haben als die

Werdensstile, daß Werdensstile, falls sie historisch nur eine Abwandlung des vorausgehenden Seinsstiles sind, zwar die „gleichen“ Figurenarten verwenden, sie aber in ganz bestimmter Richtung verändern, ist jedem bekannt: wie z. B. an Stelle des Kreises die Ellipse tritt usw. Ich brauche darauf hier nicht weiter einzugehen.

Mit der Affinität der Figuren zu Seins- und Werdensstil steht auch die Größe in Beziehung. Da der Seinsstil zu Regelmäßigkeit affin ist, so auch zu Takt in Raum, Zeit, Kraft, Licht. Der Werdensstil ist dem Ataktischen affin. Dies beides schließt in sich, daß die Größen für den Stil eine Rolle spielen. Ich habe hier, nach der getrennten Behandlung von Größe und Gestalt, im Augenblick, da ich von Gleichformigkeit, also Form, rede, auf deren Wechselbeziehung zu achten. Zunächst hat die Größe eine deutliche Beziehung zu Gruppe und Reihe. So unempfindlich im Wesen die Streuung gegen die Größen der Figuren und ihrer Abstände ist, die Gruppe fordert, wenn auch nicht unbedingt, so doch bedingt, für ihr Hauptstück (das Mittelfeld oder den Mittelraum) auch den Größenakzent. Es gibt aber auch Gruppen mit überwiegender Größe der Nebenfelder, z. B. manche Blüten usw. Der Größenunterschied ergibt den Rhythmus. Die Gruppe erteilt gestaltlich dem Mittelstück die Betonung durch seine bevorzugte Lage, sie hat daher als Affinität die Betonung durch die Vergrößerung oder Verkleinerung gegenüber den Nebenfeldern, Nebenräumen. Die Reihe zeichnet gestaltlich keines der Reihenstücke aus, sie hat daher als Affinität die Gleichbetonung und gleiche Größe aller Stücke. Daraus folgen Kombinationen. Die offene Gruppe kann in der ersten Zone gleiche Größen aufweisen oder verschieden große. Bei verschiedener Größe neigt die offene Gruppe als ein Muster des Seinsstils zu Regelmäßigkeit, also bei Verschiedenheit der Größen zu Periodizität oder abwechselnder Größengleichheit, wodurch auch in die Zone der Gruppencharakter eindringt. Andererseits kann in einer bloßen Reihe ebenfalls eine

wechselnde Betonung eingeführt werden, d. h. die Reihe wird durch die Größenrhythmen gruppenhaft, was symmetrisch: c b a b c, oder periodisch auftreten kann: b a b a b a b. Es kann weiter eine Gruppe b a b gereiht werden: b a b b a b b a b usw. und beide können in aufsteigender Kompliziertheit kombiniert werden, z. B. $\beta\,\alpha$ b a b $\alpha\,\beta$ usw. Die Folgerungen für geschlossene Reihen (etwa Fassaden kreisrunder Gebäude) sowie für geschlossene Gruppen, deren Zonen geschlossene Reihen sind, brauchen hier nicht verfolgt zu werden.

Die Größe hat als wechselnder, als periodischer, als taktischer Rhythmus zum Seinsstil Affinität, sie hat als stehender Rhythmus 1 : 1 : 1 usw. oder als nicht periodischer oder zumindest als ataktischer zum Werdensstil Affinität.

Aber die Größe hat schließlich auch als Proportion zum Seins- und Werdensstil Beziehung. Die einzelne regelmäßige Figur ist mit steigender Regelmäßigkeit zunehmend affiner zum Seinsstil, mit steigender Unregelmäßigkeit zunehmend affiner zum Werdensstil. Unter den Vierecken ist das Quadrat völlig dem Seinsstil affin, je mehr sich die Höhe oder Breite des Quadrats ändert, d. h. je schlanker oder je gedrückter das Rechteck wird, um so affiner ist es dem Werdensstil. Das Trapez ist dem Werdensstil affiner als das Rechteck, das völlig unregelmäßige Viereck ist dem Werdensstil restlos affin. Auch der Rhombus ist dem Werdensstil affin. Von hier aus wird das frühere Beispiel von Kreis und Ellipse leicht verständlich. Aber die Größe ist dabei immer nur der eine Formfaktor neben der Gestalt.

Es bliebe zuletzt noch eine kurze Überlegung über den harmonialen Stil, dem auf rationalem Weg nie ganz beizukommen ist. Man muß sich mit Annäherung begnügen. Hier ist nur zu sagen, daß die Harmonie zum Seins- wie zum Werdensstil gleichmäßig steht. Da Harmonie stets Verschiedenheit voraussetzt und Seinsstil zu Regelmäßigkeit affin ist, können Harmonien nur dort in ihn eindringen, wo regelmäßig wechselnde Größen vorhanden sind; z. B. innerhalb der Gruppe ist Harmonie im

Größenverhältnis von Hauptraum zu Nebenräumen, oder von den Nebenräumen untereinander möglich. Im Werdensstil ist bei der Neigung zur Unregelmäßigkeit nur in der extremen Unregelmäßigkeit ein Hindernis für Harmonie, da diese bis zu einem gewissen Grad auch Regelmäßigkeit einschließt.

Die Tatsache, daß sich der vizinale, ordinale und dividuale Stil durch die Begriffe Sein und Werden zusammenfassen lassen, leuchtet in einen engeren Zusammenhang dieser drei Mustergattungen hinein. Es handelt sich hier gemeinsam um die eigentlichen Verknüpfungsprinzipien der Figuren, während der figurale Stil sich auf die Auswahl der Figuren selbst, nicht eigentlich auf das Verknüpfungsprinzip bezieht. Ich bezeichne deshalb die drei Mustergattungen, die ihre gemeinsamen Pole in Seins- und Werdensstil haben, als Verknüpfungsstile. Der harmonische Stil steht bei dieser Betrachtungsweise zwischen dem figuralen und den Verknüpfungsstilen.

Durch die Erkenntnis der Stilmöglichkeiten der Komplexion von Raum-Zeit-Kraft-Licht ist das für die Kunstwissenschaft in Betracht kommende Gebiet nulldimensionaler Sinnvarianten abgeschritten.

2. DIE SINNVARIANTEN DER ERSTEN SINNDIMENSION

a) Noologie

Sinn erster Sinndimension umfaßt die gesamte Natur. Die einzelnen Sinnvarianten S^1 sind die Naturgegenstände, die wir innerhalb des Naturganzen als Einzeldinge unterscheiden. Die Naturwissenschaft stellt sich die Aufgabe, diese Naturgegenstände vollzählig ihren Arten und Gattungen (nicht den einzelnen Exemplaren) nach kennen zu lernen, zu benennen, systematisch zu ordnen und dabei nicht nur das „natürliche" System der Natur zu finden, sondern über das einfache Kennen hinaus zu einem tieferen Erkennen zu gelangen.

Es ist gewiß ein Irrtum, die Naturwissenschaften nur soweit als „Wissenschaften" gelten zu lassen, als sie in die Nulldimension des Sinnes hinabsteigen, also die Objekte in Raum, in Zeit, in Kraft, mechanischer, physikalischer, psychischer Art, in Lichtphänomene, Akustisches usw. zerlegen. Manche engen die Wissenschaft sogar noch weiter ein, indem sie nur die auf die Größen dieser nulldimensionalen Faktoren gerichteten Aussagen, also alle sogenannten quantifizierenden Angaben, sei es besonderer oder allgemeiner (und somit gesetzlicher) Art, als wissenschaftlich anerkennen. Diese Einstellung (die sich vielleicht aus der bestechenden Form mathematischer Einkleidung der quantifizierenden Aussagen erklärt) vergißt, daß alle Naturmessungen und Naturgesetze sich auf „Natur" (auf einzelne Naturobjekte oder Gattungen von solchen) beziehen, die selbst durch die Aussage über einige, ja sogar über alle ihre Faktoren (falls wir alle kennten, was bestimmt nicht der Fall ist) gar nicht sinnhaft getroffen wird. Die Maße und Gesetze werden an einem Objekt erkannt, das Voraussetzung bleibt, und dabei gar nicht selbst erkannt wird; man mißt an ihm Ausdehnung und Kraft usw., aber nicht „es" selbst. Immer wieder verwechselt man die Sinndimensionen. Der Löwe fällt — als ganzer, also abgesehen von seinen Gliederbewegungen — gewiß nach dem Fallgesetz ebenso wie ein Kiesel; aber das Fallgesetz sagt nichts über den Löwen oder den Kiesel aus. Meint man den Löwen als Ganzheit, so ist Ausdehnung und Lage im Raum, in der Zeit, seine Farbe Sinn nullter Dimension an ihm. Der Löwe hat Schwere, Ausdehnung, Farbe, aber er ist nicht Schwere, Ausdehnung, Farbe, sondern er ist „Löwe". Und dies Löwesein ist etwas sinnhaft spezifisch anderes, das nicht durch quantifizierende Methoden erreichbar ist. Auf dies Sinnhafte der Naturobjekte als Ganzheiten erster Sinndimension richten sich die sogenannten beschreibenden Disziplinen, die nun allerdings, um beschreiben zu können, großenteils in Sinn nullter Dimension analysieren, also angeben, wie groß der Löwe —

seiner Raumausdehnung nach — ist, welche Farbe er hat usw. Aber indem die beschreibende Zoologie systematisiert, in Gattungen zusammenfaßt und z. B. sagt, der Löwe ist ein Raubtier, geht sie nicht quantifizierend vor und steigt nicht in die Nulldimension hinab, sie sagt etwas vom Charakter des Löwen als unzerlegter Ganzheit aus.

In diesem Sinn hat die ganze Naturwissenschaft, ehe sie in Raum, Zeit, Licht, Schall usw. zerlegt, die Naturobjekte als Ganze zu erfassen und zu ordnen, zu benennen und in ihrem Wesen zu begreifen. Nach den großen Gruppen von Gegenständen, die sich hierbei ergeben, zerfällt die Naturwissenschaft (von S^1) in die Disziplinen der Chemie, Mineralogie, Petrographie, Astronomie, Geologie, Biologie, Botanik, Zoologie, Paläontologie, Anthropologie, Physiologie, Ethnographie, Pathologie der Lebewesen, Geographie, soweit letztere auf S^1 sich richtet. In diesem nur hinweisenden Paragraphen über die Noologie der Naturobjekte ist also all das eingeschaltet zu denken, was die sämtlichen naturwissenschaftlichen Disziplinen an Sinnvarianten kennen lehren — soweit sie eben nicht quantifizierend und nicht nulldimensional gerichtet sind. Zur Noologie der Natur gehört, daß man z. B. weiß, daß es Osmium, Beryll, Nelkengewächse, Ichneumons, Andamanen, daß es Tuberkulose gibt und den Karakorum. Aber es gehört ebenso dazu, daß man die sinnhaften Teile dieser Objekte sinnhaft erfaßt. Es ist zweierlei, ob man weiß, daß an einer Nelke jeder Teil auch schwer und ausgedehnt ist (S^0), oder ob man weiß, was unter Blatt und Staubgefäß, unter Wurzel und Frucht der Nelke zu verstehen sei (S^1). Ein bestimmter neuerer Sprachgebrauch redet hier von Gestalten. Ich meine aber in allerunmittelbarster Weise den Sinn der Objekte und ihrer sinnhaften Teile. Wenn ich dagegen von „Gestalt“ rede, meine ich die Form des Sinnes unter Absehung vom Größenfaktor der Form; ich begebe mich dann bewußt in den Bereich der Morphologie von S^1. Fraglos dringen wir innerhalb der Morphologie erst eigentlich in den

Sinn ein (ich meine auch hier wieder nicht die Morphologie von S^0), denn durch das Begreifen der Form wird der zunächst systematisch gegebene Sinnkomplex, z. B. des Löwen, in seinen Sinnteilen und deren (formalen) Wechselbeziehungen klar. Erkennen heißt hier Durchschauen.

b) Morphologie

α) Die Größe

Jeder Naturgegenstand ist als Einzelding gegeben, einmalig. Die Bestandstücke der Atome, was immer sie sein mögen, sind mit sich selbst identisch, unverwandelbar (falls sie Materie sind). Eine völlige Verwandlung von ihnen ist deshalb unvorstellbar, weil sie sonst zuerst verschwinden müßten, ehe an ihrer Stelle das Neue auftauchte, ohne daß wir dann zu verfolgen imstande wären, daß „dasselbe" Ding sich verwandelt habe. Anders bei den Atomen selbst und ihrer Verwandelbarkeit durch Veränderung ihrer Zusammensetzung, sie sind dann Muster, die in einem Teil ihres Bestandes bestehen bleiben, aber andere Teile abgeben oder aufnehmen. Doch auch die Atome müssen je einmalig sein, genau wie jeder Wassertropfen, jeder Mensch, kurz alle aus Atomen zusammengesetzten Naturobjekte.

Innerhalb dieser gemeinsamen Eigenschaft des je einmalig mit sich Identischen scheiden sich die Gegenstände: die einen kommen in zahllosen völlig gleichen Wiederholungen vor, wie z. B. das Wasserstoffatom, andere wiederholen sich nur in ähnlichen, teilgleichen Exemplaren, z. B. die Menschen, Pferde, Fichten. Wir fassen die Mengen der je gleichen und je teilgleichen (ähnlichen) Gegenstände zu Gattungen zusammen.

Zur Veranschaulichung sei auf den Unterschied des Quadrats und des unregelmäßigen Vierecks zurückverwiesen. Es gibt der Gestalt nach nur ein Quadrat, der Gestalt nach unendlich

viele unregelmäßige Vierecke. Allerdings unterscheide ich hier nach der Gestalt (von S^0), aber das Ergebnis dieser Gegenüberstellung bezieht sich auf die Worte eins und unendlich viele, also auf die Größe der Gattung (von S^0). Die „Größe" im numerischen Sinn bezieht sich auf die Vierzahl der Eckpunkte und darauf, daß beim Quadrat die vier Seiten und vier Winkel gleich groß sind, beim unregelmäßigen Viereck verschieden groß. Aber, auf die Gattung bezogen, hat der Begriff Größe nicht numerische Bedeutung (wieviel Exemplare sie umfasse), sondern rein logische, er besagt, daß die Gattung „Quadrat" aus nur einerlei Form besteht, die Gattung unregelmäßiges Viereck aus vielerlei Formen. Gewiß kann ich mir in der Nulldimension ein und dasselbe Viereck etwa mit den Seitenlängen 1, 2, 3, 4 cm in unendlich vielen Exemplaren ebenso gut vorstellen wie das Quadrat, aber das ändert nichts an der Sachlage, denn es kommt umgekehrt darauf an, daß ich mir das Quadrat nur einmal in seiner Gestalt bilden kann, dagegen neben jenem unregelmäßigen Viereck mit den Seitenlängen 1, 2, 3, 4 cm unendlich viele anders unregelmäßige, z. B. mit den Längen 2, 3, 4, 5 cm oder 3, 4, 5, 6 cm usw., deren jedes ich dann beliebig oft wiederholen kann. Nicht nur das einzelne Quadrat ist seiner Gestalt nach regelmäßig, sondern die Gattung, die aus allen Quadraten aller Größen und Lagen in Zeit und Raum besteht, ist regelmäßig, und entsprechend: nicht nur das einzelne unregelmäßige Viereck ist seiner Gestalt nach unregelmäßig, sondern die Gattung aller unendlich vielen wechselnd unregelmäßigen Vierecke ist unregelmäßig.

Entsprechend sind die Gattungen der Naturgegenstände zu scheiden. Der Nachweis der Gleichheit der Atome oder der Teilgleichheit der Pferde geschieht durch den Rückgriff in die Nulldimension, aber der hier gemeinte Gegensatz von Wasserstoffatomen und Pferden bezieht sich auf den Sinn erster Dimension. Die Gattung Wasserstoff besteht real aus sämtlichen Wasserstoffatomen des Weltalls, die Gattung Pferd real aus

sämtlichen Pferden, die je waren, sind und sein werden. Beide Gattungen sind uns in ihrer Realität, d. h. ihrer Anzahl nach unerfaßbar. Wir bedienen uns, um die Fülle einzufangen, der Gattungsbegriffe: Undsummen, die ins Unendliche fortsetzbar gedacht sind. Der Unterschied, ja Gegensatz der beiden Gattungen Wasserstoff und Pferd, bzw. der sämtlichen Gattungsarten, die durch diese Beispiele vertreten sind, liegt in jenem Verhältnis des Exemplars zu seiner Gattung.

Das Wasserstoffatom ist ein Fall für alle (gleichen), das Pferd ist ein Fall unter unzählig vielen (verschiedenen). Das Wasserstoffatom ist zwar (auch nur) Exemplar seiner Gattung, aber es vertritt schon allein für sich die Gattung (genus) voll; jedes vertritt die Gattung voll, es ist generalisiert. Das Pferd ist ebenfalls Exemplar seiner Gattung, vertritt sie aber durchaus nicht voll, es ist nur ein Beispiel; jedes Pferd ist für sich nur ein Beispiel, erst alle zusammen vermögen die Gattung voll darzustellen, jedes ist spezialisiert. Die Gattung Wasserstoff ist regelmäßig, die Gattung Pferd unregelmäßig.

In der ersten Sinndimension handelt es sich nicht mehr nur darum, was ich mir denken kann, sondern darum, was ich real vorfinde. Denken kann ich mir auch eine Million gleicher Menschen, eine Million Goethes, aber ich finde tatsächlich unendlich viele gleiche Wasserstoffatome, aber nur einen Goethe und jeden Menschen nur einmal. Es handelt sich aber nicht um die Einmaligkeit des Objekts als solchen, denn, wie ich gleich zuerst sagte, auch jedes Wasserstoffatom ist für sich genau so einmalig wie Goethe, sondern um sein Verhältnis zur Gattung; das Atom Wasserstoff ist zwar speziell, aber nicht spezialisiert, das einzelne Pferd ist nicht nur speziell, sondern außerdem spezialisiert.

Übrigens, um zu verhüten, daß jenes Beispiel vom Quadrat und Viereck Irrtümer auslöst: auch, falls die nulldimensionale Form, die Raumform des Wasserstoffatoms sich als unregelmäßig herausstellen sollte, bliebe die Gattung regelmäßig,

d. h. dann wären alle Wasserstoffatome von der gleichen Unregelmäßigkeit. Die Kristallographie lehrt allerdings, daß die Bausteine der Stoffe eine räumliche Regelmäßigkeit tatsächlich haben müssen.

Unter Rhythmus verstehe ich (vgl. S. 29) das Verhältnis von koordinierten Größen als Größen schlechthin. Naturgegenstände, also Arten von „Sinn" bilden einen Rhythmus nur ihrem numerischen Auftreten nach. Wenn ich sagte, 2 Hunde und 3 Katzen bilden den Rhythmus 2 : 3, so bezog ich mich auf die Zahlen der Exemplare jeder Gattung. Die Gattungen als Sinn bilden keinen Rhythmus. Sie sind als Gestalt gesehen figural verschieden. Hier aber, bei der Frage nach dem Rhythmus, dreht es sich ausschließlich um die Größen oder (genauer) Mengen. Entsprechendes gilt für die Proportion, sie ist Verhältnis von subordinierten Größen als Größen schlechthin. Also die sämtlichen Hunde in Europa stehen in einer Proportion zu sämtlichen Katzen in Europa. Aber Hund zu Katze als Sinnarten bilden miteinander weder einen Rhythmus, noch eine Proportion, vielmehr ein „Muster", das figural gemischt ist. Selbstverständlich stehen auch die in der Welt vorhandenen toten Körper ihrer Zahl nach in einer Proportion zu den in der Welt vorhandenen Lebewesen. Aber ein Exemplar einer generalisierten zu einem einer spezialisierten Gattung, ein Kristall zu einem Menschen, bilden als Sinnverschiedenheiten keinen Rhythmus; die Exemplare der generalisierten Gattung Kalkstein bilden zu den Exemplaren der spezialisierten Gattung Epheu dem Sinn nach keine Proportion; nur die Zahl der Objekte zur Zahl anderer Objekte oder die Zahlen ihrer nulldimensionalen Größen ergeben die Rhythmen und Proportionen. Die übliche Verwechslung beruht darauf, daß man den Nachdruck auf das Wort „andere" legt. Wir fassen nämlich zahlenmäßig die jeweils gleicher Gattung angehörenden Objekte figural zusammen. Rhythmus und Proportion beziehen sich auf den abstrakten Größen- oder Zahlenfaktor, aber was ich

zusammenzähle oder gegeneinander absetze, unterscheide ich sinnhaft. Ich fasse dem Sinn nach erst das „Zusammengehörige" zusammen, ehe ich mich auf Rhythmus beziehe. Es ist genau dasselbe, wie wenn ich eine Streureihe von Quadraten habe, die alle schwarz auf weißem Grunde stehen; sie bilden den Rhythmus 1 : 1 : 1 usw.; sobald ich jedes zweite Quadrat gelb färbe, entsteht eine sogenannte „rhythmische Reihe", d. h. die Reihe schwarz, gelb, schwarz, gelb, schwarz usw. Die Größen sind hier als Raumgrößen stets im Rhythmus 1 : 1 : 1 gegeben, solange die Quadrate alle gleich groß (und gleich abständig) sind. Aber wenn wir bei der Reihe wechselnder Farben von Rhythmen reden, so ist das ungenau, rhythmisch wechseln nur die Anzahlen der Exemplare zweier Sinnarten; wir beziehen uns dann auf die Zahl der auftretenden Sinngattungen und innerhalb dieser auf die Zahl der innerhalb jeder Sinngattung schrittweise auftretenden Exemplare. Aber der Sinnanteil selbst hat nicht unmittelbar mit der numerischen Größe, also auch nicht mit den Begriffen Rhythmus und Proportion zu tun. Wechselt die Quadratgröße in dem Verhältnis 1 : 2, so entsteht der räumliche Rhythmus 1 : 2 : 1 : 2 : 1 usw., wechselt dagegen in einer Reihe gleich großer Quadrate die Farbe (der Sinnfaktor), so kann ich das nicht durch Zahlen ausdrücken, wohl aber durch Buchstaben, d. h. Laute der Sprache: a : b : a : b : a, oder durch Töne, die wie Farben sinnhaft sind[1]. An Tönen ist vielleicht am ehesten die übliche Verwechslung einzusehen, obwohl hier die Gewöhnung an die logisch unhaltbare Terminologie am verbreitetsten ist. Zwei Töne ergeben als solche keinen Rhythmus, weder die Töne a und a, noch die Töne a und c; sie ergeben vielmehr sukzessive eine Melodie[2], simultan eine Harmonie. Dagegen ergeben die Zeit-

[1] Der Buchstaben bedient man sich auch dort, wo man keine genauen Zahlangaben machen kann oder will. So sind die Rhythmenbezeichnungen oben S. 282 zu verstehen.

[2] Anders gesagt, der Rhythmus ist von der Melodie unabhängig variabel. Man kann den Rhythmus einer gegebenen Melodie auf der Trommel, d. h. ohne Melodie, schlagen und zu diesem getrommelten Rhythmus wieder beliebig viele Melodien erfinden. Da-

größen und Kraftgrößen dieser Töne einen Rhythmus, nicht die Tonhöhe selbst. Der Ton ist sinnhaft, d. h. vom Gehörsinn aufgenommen; die Tonhöhe ist Gestalt. Sinn kann sich wiederholen oder mit anderem Sinn wechseln und der Wechsel kann sich wiederholen. Aber dies ist nicht Rhythmus, sondern Periode. Periode ist nicht Rhythmus und nicht Proportion, vielmehr hat sie Rhythmus, unter Umständen auch Proportion (bei Subsumierung). (Ich weiß, es wird lange brauchen, bis diese völlig selbstverständliche Erkenntnis sich durchsetzen wird.) Was für den Ton und die Farbe als Sinngestalten von S^0 gilt, das gilt ebenso von den Sinngestalten von S^1, z. B. Kiesel, Fichte, Mensch. Ihre zahlenhaften Mengen ergeben Rhythmen und Proportionen, ihr Sinn nicht.

β) Die Gestalt

Die Gesamtheit der Natur ist ein Muster von einzelnen Sinnfiguren S^1. Jede natürliche Sinnfigur, also auch das gesamte natürliche Sinnmuster, ruht im Grunde des Sinnes (wie die Linie im Grunde der sie enthaltenden und bestimmenden Fläche). Der Grund des Sinnes erster Sinndimension ist das Sein. Echte Ontologie erforscht die Axiomatik dieses Sinngrundes, das Sein als Voraussetzung des Sinnes. Sein ist nicht selbst Sinn, sondern das Gestaltbestimmende für ihn, seine formale Grundlage[1].

Die Gestaltlehre muß auch innerhalb der ersten Sinndimension von der Überlegung ausgehen, was als Figur zu bezeichnen

gegen schließt man gewöhnlich im Begriff der Melodie den Rhythmus ein. Melodie ist dann nicht nur eine bestimmte Folge von Tonhöhen, sondern eine solche im bestimmten Rhythmus der Tondauern.

[1] Von sämtlichen Metaphysikern wird dagegen Sein als Sinn aufgefaßt und nicht als Form. Sein bekommt dann den Rang von Gott, aber mir will scheinen, in der Aussage „Gott ist" bedeutet „ist" („existiert") eine formale Seite Gottes, was noch deutlicher wird in der Negation: Gott ist nicht; denn dieser Satz berührt ja gar nicht den Sinn „Gott" sondern nur seine Form als existierend oder nicht existierend.

sei. Man muß sich vor der Verwechslung der konkreten Figuren der Natur mit den Begriffen, die wir bilden, hüten. Unsere Begriffe sind stets Figuren, also z. B. auch der aus vielen konkreten Figuren zusammengesetzte Bestand „Welt" ist als Begriff eine Figur, aber konkret ein Muster. Die Begriffe sind zwar Figuren, aber zweiter Sinndimension (vom Menschen künstlich und zweckvoll geschaffen) und die Verknüpfung von Begriffen (z. B. der Satz „die Welt ist die Schöpfung Gottes") ist ein Muster zweiter Sinndimension. Dagegen ist die konkrete Welt ein Muster erster Sinndimension, und die konkreten Einzeldinge Figuren dieser ersten Dimension.

Aber auch bei Vermeidung jener Verwechslung der Dinge und Begriffe bleibt die Frage nach den natürlichen Figuren, d. h. den einfachen elementaren Bestandstücken der Natur fürs erste schwierig. Man wird zunächst die kleinsten Bausteine der Natur für Figuren erklären. Dafür galten bis vor wenigen Jahrzehnten die Atome, heute sind diese als zusammengesetzt erkannt. Man wird es für möglich halten, daß auch die Bausteine des Atoms, die Elektronen, noch nicht das Einfachste in der Natur seien, daß man also nie mit Sicherheit die natürlichen „Figuren" werde bestimmen können. Aber hierin liegt keine Schwierigkeit für ein System der Kunstwissenschaft, das getrost schon bei den Atomen haltmachen dürfte. Die Schwierigkeit liegt vielmehr darin, daß wir durch chemische Analyse Stoffe als zusammengesetzt erkennen lernen, die bei naiver Betrachtung ebenso wie die chemischen Elemente als „Figuren" galten. Wenn wir nämlich ausschließlich die Atome der chemischen Elemente als Figuren bezeichnen wollten, wäre jede chemische Verbindung, z. B. Kochsalz, NaCl, bereits als Muster zu rechnen, wogegen sich in uns deshalb alles sträubt, weil wir ohne chemische Untersuchung dann nie Figur und Muster in der Natur unterscheiden könnten. Für den naiven Betrachter aber ist Kochsalz gewiß genau so eine Figur wie etwa Feldspat. Wer die chemische Formel des Feldspats nicht kennt (nämlich

$S_3 O_8 AlK$), gerät in die gleiche Lage wie jeder, der nicht einmal die populäre des Kochsalzes weiß. Noch einleuchtender wird unsere Unabhängigkeit von chemischen Kenntnissen bei der Entscheidung darüber, was wir für einfache Figuren in der Natur erklären dürfen, wenn uns umgekehrt gesagt wird, es gäbe die chemische Verbindung $Al_2 O_3$, ohne daß wir wüßten, was dieser Formel stofflich entspricht, wie der Stoff aussehe (nämlich Rubin). Alle Minerale rechnen wir als Figuren, obwohl sie chemisch untersucht sich als Muster entpuppen.

Erst recht unserem naiven Urteil zuwider wäre es, wenn wir jede einzelne Pflanze, jedes Tier, jeden Menschen für sich schon als Muster bezeichnen würden, obwohl wir sehr wohl wissen, daß es sich hier tatsächlich um sehr komplizierte Muster handelt, wenn wir an die Zellen, die Blutkörperchen denken. Wollen wir die Moleküle schon als Muster aus Atomen bezeichnen — was sie chemisch sind —, so ist die Zelle ein Muster von Mustern, die Tanne, der Löwe, der Mensch ein Muster aus Mustern von Mustern. Und trotzdem gilt uns die Tanne sicher als Figur der ersten Sinndimension und erst der Tannenwald als Muster, wenn wir botanisch denken.

In der Tat liegt hierin die Lösung der Schwierigkeit. Der Chemiker betrachtet die gesamte Natur, gleichgültig ob er Feldspat, Tannenholz, Blutkörperchen untersucht, als Stoff, dessen Zusammensetzung aus den chemisch einfachsten Stoffen — den chemischen Figuren — er feststellen will. Die Chemie untersucht die Natur auf ihre stoffliche Figuralität hin. Ich bleibe also zunächst innerhalb des Bereiches der Chemie.

Figural unterscheiden sich die Stoffe der Naturgegenstände nach den sie zusammensetzenden chemischen Elementen, deren wir heute 92 kennen[1]. Chemische Analyse ist nichts anderes als die Auflösung des stofflichen Musters in seine che-

[1] Nach Max Born, Der Aufbau der Materie, Berlin 1922 (S. 23), fehlen uns heute nur noch 5 Elemente im periodischen System, d. h. danach wäre die Zahl der möglichen Elemente auf 97 beschränkt.

mischen Figuren. Die Chemie kommt ohne die Vorstellung von Atomen und Molekülen nicht aus. Die mitunter verfochtene Behauptung, Atome gäbe es nicht, weil sie noch niemand gesehen habe, ist nicht haltbar, denn es gibt vieles, was wir zwar nicht sehen, aber erschließen (z. B. die Rückseite des Mondes). Auch die Moleküle sind als Figuren zu betrachten, was sich aus dem Folgenden ergibt.

Die unzähligen natürlichen Stoffe, die der Chemiker chemisch bestimmt, haben nebst ihrem chemischen auch ein physikalisches Verhalten, das durch den Hinabstieg in die Nulldimension begrifflich faßbar ist. Die Stoffe sind danach nach S^0 analysiert gasförmig, flüssig, zähe, klebrig, weich, elastisch, biegsam, spröde, hart, spaltbar, gegen Druck und Zug in verschiedenen Richtungen verschieden widerstandsfähig, farbig, durchscheinend, glänzend usw.; andererseits sind sie als S^1 betrachtet chemisch lösbar, angreifbar durch Säuren, beständig oder unbeständig usw. Die Gesamtheit ihrer jeweiligen Eigenschaften nullter und erster Sinndimension bildet eine Einheit und Eigenheit, einen Charakter, der dem Material als materiale Einheitlichkeit von Natur zukommt. Diese Einheitlichkeit ist der Stil des Materials. Weil die chemischen Verbindungen, die Moleküle, ihren naturgegebenen Materialstil haben, dürfen wir sie als Figuren, d. h. als einfachste einheitliche Gebilde rechnen.

Stoffgemenge haben einen aus den Materialstilen der Bestandstücke sich ergebenden Materialstil, so die Gesteine, die aus verschiedenen Mineralien bestehen. Granit hat einen Gesamtmaterialstil, der aus dem des Feldspats, Glimmers und Gneises sich als Resultante ergibt. Dieser Begriff des Materialstils ist hier zunächst logisch, noch nicht ästhetisch zu verstehen, er ist aber selbstverständlich die Voraussetzung für den ästhetischen Begriff Materialstil.

Nach ihrer naturgegebenen Reaktion sind die Stoffe struktiv oder textil, beides im nulldimensionalen Sinn verstanden,

der oben S. 268 dargelegt wurde, aber jetzt auf wirklich konkrete Körper (S^1) bezogen. Struktur und Textur werden so zu (logischen) Stilbegriffen der Natur innerhalb des Materialstiles. Das „Gerüst" der Erde, der Gebirge, das Skelett der Tiere bieten geläufige Beispiele für strukturelle Materien, das Gewebe der Pflanzenfasern, der Muskeln für textile. Im Menschen unterscheidet man die Struktur des Knochengerüstes und die Textur der daran angehefteten Sehnen und Muskeln, sowie die Textur der inneren Häute und der Epidermis. Ein Teil der Stoffe im Lebewesen ist flüssig, ein Teil gasförmig, diese Teile setzen daher eine Bahn ihrer Bewegung oder ein Gefäß ihres Ruhens voraus, für sie kann das „Gewebe" zur „Struktur" werden. Das „Gefäßsystem" (z. B. der höheren Tiere) besteht zwar aus „Geweben", bildet aber die Struktur für den Blutkreislauf, die Atmung usw.

Vizinalität der chemischen Figuren, d. h. der chemischen Elemente, bedeutet im Sinne der Chemie: die Stellung der Elemente im periodischen System von Mendelejew. Die nach dem Atomgewicht geordneten Elemente ergeben, ebenso wie die Zahlenreihe der Atomgewichte selber, eine offene Reihe. Jedes Element ist durch seine Nachbarlichkeit zwischen zwei andere Elemente fest eingereiht. Hieraus folgt die Vorstellung der Streuung, sie ergibt sich bei Überspringung von Gliedern dieser Reihe; ein Beispiel etwa: Wasserstoff, Schwefel, Gold. Ich beziehe mich hier nicht auf die nulldimensionale, d. h. räumliche oder zeitliche Streuung, denn räumlich wie zeitlich kann auch einerlei Stoffart (allerdings nur in verschiedenen Exemplaren) gestreut sein. Gruppen im chemischen Sinn bilden logisch jene Stoffe (Verbindungen), die ein gleiches Element oder mehrere gleiche nebst einem oder mehreren ungleichen enthalten, z. B. die Gruppe der Sauerstoffverbindungen, der Kohlenstoffverbindungen usw.

Ordinal sind alle chemischen Muster durch die konkret vorgefundenen (empirischen) Naturgesetze der Chemie bestimmt,

z. B. die Wertigkeit der Elemente, die stöchiometrischen Gesetze. Auch hier darf man nicht nullte und erste Sinndimension verwechseln und durcheinanderbringen. Alles, was über Wärme, Druck, elektromagnetische, optische Vorgänge „an" Stoffen oder innerhalb von chemischen Verwandlungen beobachtet wird, gehört in den Bereich der Nulldimension, d. h. der Physik. Sollte es Fälle geben, in denen es schwer, ja — heute oder für immer — unmöglich ist, die Grenze zwischen Physik und Chemie zu ziehen, so ändert das nichts an der deutlichen Trennbarkeit der Kerngebiete beider Wissenschaften[1]. Während die Physik schließlich alle Materie in Immaterielles auflöst (Schwingungen, Kräfte), beginnt die Chemie dort, wo die Materie selbst als reales Ganzes begriffen und erfaßt wird. Die chemische Ordinalität bezieht sich auf die Gesetze der chemischen Verwandlungen, also auf die Prozesse und ihre Schlußergebnisse, z. B. den Verbindungsprozeß von Chlor mit Natrium und das dabei sich ergebende, ruhende (bleibende) Kochsalz, das dadurch „beschrieben" wird, daß man von den nulldimensionalen Faktoren spricht, von Geschmack, Farbe, Gewicht, Härte usw., oder von den eindimensionalen Eigenschaften selbst: sich mit anderen Stoffen verbinden oder sich dabei zersetzen zu können. Sowohl die chemischen Prozesse wie ihre Ergebnisse sind zeitlich, aber die ersteren sind Bewegung, die letzteren ruhend. Man kann beide Begriffe mechanisch auffassen und das einzelne Atom oder Molekül auf seiner Reise durch das Weltall ebenso verfolgen wie den einzelnen Wassertropfen oder sonst ein Objekt, das bald Stationen macht, bald den Ort verläßt. Aber chemisch bedeutet sowohl Bewegung (oder Prozeß) wie Ruhe etwas völlig anderes, nämlich: die stoffliche Wandlung und das stoffliche Beharren. Wenn also ein Stück Eisen nur mechanisch bewegt wird, ruht es chemisch, es bleibt näm-

[1] Durch die Atomtheorie scheint die Grenze beider Wissenschaften aufgehoben. Aber da die chemischen Eigenschaften bestimmten Teilen der Atome zugeschrieben werden, scheint die Grenze nur in das Innere des Atoms verlegt zu sein.

lich Eisen; wenn es aber rostet, wandelt es sich chemisch, befindet sich also auch dann in einem Prozeß, wenn es mechanisch ruht. Die chemische Ordinalität bezieht sich auf beides, auf die Prozesse und die chemischen Dauereigenschaften, die man als Prozeßbereitschaft bezeichnen kann. Alle Stoffe sind der natürlichen Ordinalität unterworfen, die ebenso in den Dauerzuständen latent wirkt wie während der Prozesse der Synthese und Analyse aktuell. Jeder chemische Zustand für sich einzeln und jeder chemische Prozeß für sich einzeln ist ordinal betrachtet regelmäßig oder kosmisch.

Harmonisch bzw. disharmonisch können nur zwei oder mehr Prozesse in ihrem Wechselverhältnis genannt werden; harmonisch nämlich, wenn die Prozesse — als Teilprozesse eines gesamten Zusammenhanges — sich nicht widersprechen, so: daß ein Dauerzustand trotz dauernden Wechsels eintritt. Solche Vorgänge stellen chemische Kreisläufe dar, als solche, vizinal betrachtet, geschlossene Reihen. Ein Stoff wird verwandelt, „dissimiliert", um zuletzt sich wieder periodisch zurückzuverwandeln und den in den Kreislauf abgewanderten Stoff durch neu aufgenommenen wieder zu ersetzen, sie sind beständig trotz Wechsel; beständig bleibt der Sinn. Dagegen nenne ich disharmonisch jene (z. B. geologischen) Prozesse, bei denen eine Kette von chemischen Wandlungen abläuft, ohne daß das Endglied der Reihe das Anfangsglied in fortgesetztem Kreislauf wiederherstellt; diese Prozesse sind als solche, vizinal betrachtet, offene Reihen, sie sind unbeständig im Wechsel, d. h. der Wechsel führt stets zu völliger Sinnwandlung[1]. Harmonisch ist die jeweilige Gesamtheit der chemischen Stoffwechselprozesse in den (gesunden) lebenden Organismen, disharmonisch die in den toten Körpern und in kranken Organismen. (Aber

[1] Die Beständigkeit (Sinngleichheit) innerhalb des Wechsels (Sinnungleichheit) ist der harmonische Fall zwischen dem Fall absoluter Ruhe (Totheit) und andauerndem Sinnwechsel anorganischer Prozesse, entspricht also der gelösten Spannung und der neutralen Kippstelle, die der goldene Schnitt innerhalb der Rechtecke einnimmt.

gesetzmäßig sind beide.) Freilich ist die Harmonie so streng, wie sie sich begrifflich fassen läßt, in den Lebensprozessen nicht genau erfüllt, da der Wiederaufbau nicht immer genau dem Anfangszustand entspricht. Vielmehr beruht gerade auf den leisen Abweichungen das, was wir Wachstum, Entwicklung im individualgenetischen und phylogenetischen Sinn, schließlich das, was wir Vermehrung nennen. Disharmonisch in ausgeprägter Art ist im Lebewesen alle Verletzung, Krankheit, Wachstums- und Entwicklungsstörung. Immerhin kann man jedes Lebewesen im Vergleich mit jedem toten Gegenstand als chemisch relativ harmonisch bezeichnen, es oszilliert, solange es lebt, um eine harmonische Gleichgewichtslage von Stoffwechselvorgängen. Heilung ist die Wiederherstellung der oszillierenden Harmonie. Das Lebewesen ist selbst, vizinal betrachtet, eine geschlossene Gruppe (seine Prozesse sind geschlossene Reihen), aber dies Merkmal genügt nicht für das, was das Leben ausmacht.

Die Harmonie ist für das Lebewesen ein notwendiger, kein hinreichender Faktor. Anders gesagt: nur Lebewesen sind chemisch harmonisch, aber Lebewesen sind nicht nur harmonisch. Ihre eigentliche Charakterisierung liegt darin, daß die zu einer harmonischen Kette sich schließenden Abläufe von Stoffwandlungen stets Teilprozesse in diesem ihrem übergreifenden Ganzen des lebendigen Individuums sind. Die rein biochemische Untersuchung bleibt innerhalb des Bereiches der Chemie und bezieht sich auf die logische Stilart des individualen Stils, und zwar auf den Pol der Partialität. Denn gewiß kann und muß man auch den Zusammenhang der toten, anorganischen Welt als ein Ganzes bezeichnen, innerhalb dessen jede chemische Analyse und Synthese (neue oder veränderte) Teile des Ganzen ergibt, so daß auch die anorganische Welt unter dem Gesichtspunkt von Teil und Ganzem, d. h. des individualen Stils, anzusehen ist. Nur beziehen wir uns hier auf den positiven Pol, die Totalität. Denn die toten Körper sind

„Teile" in anderer Weise, als es die Teile innerhalb der organischen Ganzheit des Lebewesens sind, nämlich selbständige Unterganze, Einzelstadien einer Folge kausal zusammenhängender Zustände der Materie. Sie sind, obwohl Teile (des Naturganzen), so doch Ganze als Sinnganze. Dagegen ist im Lebewesen nur das ganze Lebewesen ein Sinnganzes und alle seine lebendigen Teile: Bruchteile. Wieder ist der Unterschied logisch nur von der verschiedenen Bedeutung der Teile her zu verstehen. Daher nenne ich anorganische Prozesse und Zustände total, organische partiell. Selbstverständlich ist damit nicht geleugnet, daß das Lebewesen eine Ganzheit sei; es ist eine Ganzheit, aber diese ist durch die Partialität ihrer Teile oder Teilprozesse charakterisiert. Ebenso selbstverständlich ist es, daß auch das tote Objekt eine Ganzheit ist, aber eine, die durch die Totalität ihrer Teile bestimmt ist[1].

Ein halbiertes Eisen ergibt zwei Stücke, die dem Sinn nach

[1] Die logische Gegenüberstellung von toten und lebendigen chemischen Prozessen bedarf vieler Ergänzungen, wenn man auch nur ein wenig sich auf die Einzelheiten einlassen will. Sie sind Aufgabe der Chemie als wissenschaftlicher Disziplin. Nur zwei ergänzende Andeutungen dürften hier am Platze sein, um naheliegenden Bedenken vorzugreifen:

1. Der tote anorganische Stoff ist nur bis zur Grenze des Atoms teilbar, ohne seinen Sinn zu ändern, denn zerteilt man das Atom, so ändert sich der Sinn. Was die Struktur des Atoms sein mag, kann nicht die Sorge eines Systems der Kunstwissenschaft sein. Trotzdem ist es denkbar, daß von hier aus auch für dieses wichtige Aufklärungen folgen, insofern nämlich das Atom selbst schon als ein Prozeß aufzufassen wäre. Was man bisher über den Bau des Atoms weiß, bezieht sich, teils auf physikalische Faktoren (S^0), teils auf eigentlich chemische (S^1).

2. Die zweite Ergänzung betrifft die Organismen, die nun umgekehrt ihrerseits bis zu gewissem Grad teilbar sind, denn sie leben auch bei Verlust von Organen (bestimmter sog. lebensunwichtiger) fort; ja sie können bis zu gewissem Grad die verlorenen Organe regenerieren. Man findet diese Vorgänge wunderbar, spricht von Entelechie und denkt bei diesem „sein Ziel in sich selber tragen" so etwas wie ein unbewußtes Vorauswollen eines unbewußten Zieles (was ein Widerspruch in sich selber ist). Allein, wenn ein Kreislaufprozeß unterbrochen wird, ist es sehr wohl denkbar, daß er in veränderter Bahn sich fortsetzt, indem er die umliegenden Stoffe angreift, die sonst unangefochten geblieben wären, jetzt aber in den Dienst des Kreislaufs treten müssen — um ein mechanisches Bild zu wählen: wie ein gestauter Fluß aus dem Bett tritt und sich ein neues Bett schafft — unter Umständen auf Umwegen in das alte zurückfindet —, ein Vergleich, mehr nicht!

dasselbe sind wie das Ganze, nämlich wieder Eisen. Ein halbierter Mensch ergibt zwei Stücke, die beide etwas anderes sind, als es das Ganze war, sinnhaft etwas anderes, nämlich Leichenteile.

Die herkömmliche Einteilung der Chemie in eine anorganische und eine organische entspricht leider nicht den Gebieten der anorganischen und organischen Objekte, da die „organische Chemie" auch alle toten Kohlenstoffverbindungen umfaßt. Die Chemie ist aber durchaus imstande, die toten und die lebenden Objekte mit ihren begrifflichen Mitteln zu scheiden: nämlich das Biomorphe durch die genannten Begriffe der harmonischen Kreislaufprozesse als Teilprozesse eines dadurch sich erhaltenden Ganzen zu bestimmen. Die Chemie kann nicht lebendige Prozesse erzeugen, sie kann nicht sagen, wann sie eintreten und warum, wohl aber kann sie sagen, daß, wenn solche harmonischen Kreislaufprozesse als Teilprozesse eines Ganzen vorliegen, und nur dann, Leben vorhanden ist. Ihre Aussagen sind deskriptiv, nicht genetisch zu verstehen[1].

[1] Dieser Abschnitt war bereits 1930 niedergeschrieben. Sehr viel später stieß ich auf die Theoretische Biologie von Ludwig von Bertalanffy und fand hier in Band I, S. 116 ff., von Seiten eines Empirikers die Bestätigung meiner Theorie des Lebens. Bertalanffy stellt zwei Grundprinzipien auf, erstens „dasjenige der Erhaltung des organischen Systems im dynamischen Gleichgewicht", zweitens „dasjenige der hierarchischen Ordnung". Seine Terminologie ist eine andere als meine, aber dem Sinn nach deckt sich das erste Prinzip mit meinem Begriff der Harmonie des chemischen Ablaufs als periodische Restitution und das zweite Prinzip mit meinem Begriff der Partialität. Gewiß ist Bertalanffy, sofern er diese Prinzipien erkannte, nicht nur einfacher Empiriker, sondern philosophisch denkender Empiriker, aber vor allem doch Fachkenner jener erdrückenden Menge von biologischen Untersuchungen, Experimenten und Hypothesen, die ich nur aus weiter Ferne kenne; ich darf daher in seiner Theorie wirklich eine Bestätigung dessen sehen, was sich mir selbst ergab. Aber ich glaube, daß der philosophierende Biologe auch umgekehrt aus meiner Theorie eine Bestätigung gewinnt, da ich den deduktiven Weg aufzeigen kann, der das Leben als eine der „Möglichkeiten" der „Wirklichkeit" begreifbar macht. Die „Form" des Lebens von Stoff S^1 folgt aus der Liste der Möglichkeiten der fünf (logischen) Stile. Auch hier gilt, daß alle fünf Stile zugleich vorhanden sind, denn der Organismus ist jeweils figural bestimmt, nämlich aus bestimmten (nicht beliebigen) chemischen Elementen zusammengesetzt, er ist zweitens vizinal entweder eine offene Reihe (bei Pflanzen) oder eine geschlossene Gruppe (bei Tieren) von chemischen Zuständen, er ist drittens ordinal bestimmt durch die Fülle von Naturgesetzen der physikalischen und chemischen Vorgänge, viertens partiell und fünftens schließlich harmonisch.

Aber die Chemie kann mit ihren Mitteln weder innerhalb des Thanatomorphen, noch des Biomorphen die weitere Scheidung vornehmen, die den Naturreichen entspricht. Ich überschreite hier den Bereich der Chemie und wende mich zu den mineralischen, vegetabilen, animalischen Figuren.

Minerale und Gesteine unterscheiden sich nicht nur durch chemische Zusammensetzung, sondern dadurch, daß die ersteren homogen, die letzteren inhomogen sind. Dies aber können wir nur feststellen, indem wir auf die räumliche Lage der chemisch untersuchten Bestandteile eingehen, d. h. wir müssen die Nulldimension zu Hilfe nehmen. Ebenso für die Unterscheidung kristalliner von sog. „amorphen" Mineralen. Kristalle haben eine räumliche Lagerung der Moleküle, die eine Gesamtregelmäßigkeit der Raumform des betreffenden Exemplars ergibt. In den „amorphen" Bildungen liegen die Moleküle ohne gemeinsame Achsenordnung unregelmäßig gehäuft, weshalb auch das makroskopisch sichtbare (tastbare) Objekt keine Regelmäßigkeit zeigen kann.

Gesteine sind Mischungen von Mineralen; so ist z. B. Granit eine Mischung von Gneis, Glimmer und Feldspat. Je nach der Art der Mischung, der Dichtigkeit in der Lage des einen oder anderen Anteils in der Gesamtmasse unterscheidet man verschiedene Arten desselben Gesteines, es gibt sehr verschiedene Granite, Sandsteine, Marmore usw.

Innerhalb des Biomorphen unterscheiden wir Pflanze und Tier durch den Rückgriff auf Raum und Zeit, d. h. Bewegung.

Die beiden letzten Prinzipien darf man als die entscheidenden deshalb herausheben, weil ja die anorganischen Objekte und Prozesse figural, vizinal und ordinal ähnlich, zum Teil sogar gleich sind den organischen Objekten und Prozessen; sie unterscheiden sich eben dadurch, daß sie nicht partiell, sondern total, nicht harmonisch, sondern disharmonisch sind. Denn die Eigenschaft der Harmonie läßt sich für die anorganische Welt als Ganze nur für ihre nulldimensionalen Seiten, z. B. für ihr Gleichgewicht, aussagen, das offenbar trotz der dauernden Verschiebung aller Milchstraßensysteme und ihrer Gestirne erhalten bleibt. Für die Lebewesen gilt dagegen die Harmonie als Stil ihrer Existenz als Sinn erster Dimension. Ergänzungen ergeben sich aus den folgenden Abschnitten der Theorie von S[1]. Bertalanffys Buch erschien Berlin 1932 (Nachtrag von 1937).

Denn zunächst gilt als Unterschied, daß die Pflanze lokomobil, am Ort sich bewegend, das Tier lokomotiv, vom Ort sich fortbewegend ist. Die Lokomotion bezieht sich auf die voneinander unabhängigen Teile (Glieder), die Lokomobilität auf die Bewegung des Ganzen durch die seiner Teile (vgl. S. 272). Die Teilbewegungen der Pflanze sind vom „Ganzen" abhängig, aber die „Ganzbewegungen" des Tieres sind von Teilbewegungen abhängig. Allerdings gilt auch für das Tier ebenso wie für die Pflanze, daß gewisse seiner Teilbewegungen vom Ganzen abhängig sind, denn auch das Tier hat einen bestimmten vegetativen Faktor. Aber die Pflanze hat überhaupt keine Ganzbewegung, auch ihr Wachstum, das den Charakter der offenen Reihe hat, läßt sich nicht so bezeichnen. Während der Gegensatz von Lokomotion und Lokomobilität sich auf den dividualen Stil der nulldimensionalen Sinnvarianten Raum und Zeit bezieht, handelt es sich bei dem Reihenhaften der Pflanzenteile um den vizinalen Stil von S^0.

Ich meine hier das, was Driesch mit folgenden Worten ausführt: „Wenn ein tierischer Keim in seiner Entwicklung vom Stadium D zum Stadium G fortschreitet und dabei die Stadien E und F passiert, so können wir sagen, daß das Ganze von D zu dem Ganzen von G geworden ist, aber wir können nicht sagen, daß es einen gewissen Teil von G gibt, welcher D ist, wir können nicht sagen, daß $G = D + \alpha$ ist. Aber bei Pflanzen können wir das: bei pflanzlichen Organismen ist das Stadium G in der Tat $= A + B + C + D + E + F + \alpha$; alle früheren Stadien sind hier tatsächlich sichtbar als Teile des letzten. Der große Embryologe Karl Ernst v. Baer hat diese analytischen Verschiedenheiten zwischen tierischer und pflanzlicher Formbildung aufs Klarste gesehen[1]." Mit diesem Unterschied hängt, wie ich zu sehen glaube, das radikale Fehlen einer eigentlichen Zentrale im pflanzlichen Organismus zusammen. Der Stoffwechsel ist sowohl im Pflanzen- wie im Tierreich eine ge-

[1] Hans Driesch, Philosophie des Organischen, Leipzig 1909, Bd. I, S. 47 (1. Aufl.).

schlossene Reihe chemischer Wandlungen; aber jenes Röhrensystem des Stoffwechsels, das die Bahn festlegt und dabei selbst stets erneuert wird, ist in der vegetabilen Welt als Raumform eine offene Reihe, in der animalischen als Raumform eine (offene) Gruppe. Bei den hochentwickelten Wesen der animalischen Organismen ist das Zentralnervensystem diese Zentrale der gesamten Glieder, diese im weitesten Sinn verstanden. Das Zentralnervensystem selbst ist eine offene Gruppe, wobei freilich die Charakterisierung hier ganz grob und provisorisch bleibt, denn bekanntlich ist das Zentralnervensystem ein äußerst kompliziertes Gebilde, über das — soweit die bisherige Forschung eben reicht — man in den entsprechenden Lehrbüchern der Zoologie und Anatomie sich Auskunft holen mag.

Durch bestimmte Komplikationen im Bau des Gehirns scheidet sich der Mensch vom Tier, wenn man die Merkmale im rein materiellen Bestand aufzusuchen bestrebt ist; d. h. man erkennt den Unterschied auch bei der Sektion der Leiche. Umgekehrt dagegen erkennt man selbstverständlich den lebendigen Menschen als Menschen nicht an der Struktur seines Gehirns. Aber während wir zur Scheidung des Vegetabilen und Animalischen in die Nulldimension hinabgehen, müssen wir zur Erkennung des Menschen in die zweite Sinndimension hinaufsteigen. Der Mensch unterscheidet sich vom Tier durch die Fähigkeit, Sinn zweiter Sinndimension absichtsvoll zu erzeugen. Es ist klar, daß man den Menschen als Mitmenschen schon äußerlich an wohlbekannten leiblichen Merkmalen vom Affen und sonstigen Tieren unterscheidet, aber unsere Rechtfertigung, zwischen Tier und Mensch eine Stufe zu setzen, beruht nicht auf diesen leiblichen Merkmalen.

Keiner langen Auseinandersetzung bedarf es, daß nicht etwa die Beseeltheit ein Sondergut des Menschen ist. Wie weit zurück in die Reihe der Lebewesen die Beseeltheit anzunehmen sei, ist strittig. Die Panpsychisten machen es sich leicht, indem

sie auch die gesamte tote Natur mit Seele ausstatten, aber man hat noch nie etwas Genaueres über die Seele eines Kiesels bei +15° C, eines Wasserstoff- oder Kohlenstoffatoms bei einer Temperatur von 273° C unter oder 6000° C über Null mitgeteilt bekommen. Sicher ist die Vorbedingung für das Seelische der Lebensprozeß. Mit dem Wort Pflanzenseele ist etwas sehr anderes bezeichnet als mit dem der Tierseele. Vermutlich darf man das Vorhandensein der Seele mit dem des Zentralorgans gleichsetzen, also nur für die Tierwelt behaupten; und nur für das lebende Tier. Die Leiche ist entseelt, ohne daß es ausdenkbar ist, der Seele eine von aller Materie losgelöste Existenz zuzumuten. Nicht die Materie (des Leibes) ist sterblich, sondern die Seele stirbt zugleich mit der biomorphen Organisation des Individuums. Die Materie selbst ist „unsterblich"; sie ist tot, also kann sie nicht sterben. Nur was lebt kann sterben, und umgekehrt ist nur vom Sterben her das Leben ganz zu verstehen. Es ist daher schief, zu sagen, die Materie sei „unsterblich", sie ist vielmehr ewig. Doch ewig ist allerdings nicht nur die Materie.

Tote Materie vollführt Bewegungen durch ihre mechanische Eingespanntheit in das gesamte Kraftfeld des Weltalls. Wie das einzelne Atom durch die Verteilung der gesamten Massen der Gestirne in jedem Zeitmoment in seiner räumlichen Lage bedingt ist, trägt es seinerseits dazu bei, daß auch alle übrigen Massen ihre gegenseitige Lage einnehmen. Dies Aktivum des einzelnen Atoms in der Buchführung des Weltalls ist durch seine Gleichwertigkeit mit den Aktiven aller anderen Atome aufgehoben. Folgt man den Gedankengängen der neuesten Physik mit ihrer Aufhebung der alten Begriffe von Kausalität und Determination, so bleibt doch noch den lebenden Gebilden ein Mehr an Bestimmungskraft gegenüber ihrer nächsten Umgebung gewahrt. Auch sie sind gewiß nicht indeterminiert in dem Sinne, daß sie absolut tun könnten, was sie wünschten wie ein Märchenprinz, der nur seinen Zauberring

zu drehen braucht. Sie sind an alle Gesetze der Physik und Chemie gebunden, auch wenn diese Gesetze eben anders lauten, als es sich die deterministische Lehre gedacht hat; aber sie sind frei — solange sie leben — insofern sie ihren Lebensweg innerhalb gewisser enger oder weiterer Grenzen selbst bestimmen: selbst, d. h. durch die Zentrale für ihren gesamten Leib. Wie ein Mensch auf einer Straße zwischen festen Wänden, etwa in einem Gebirgstal, je nach der Straßenbreite die Freiheit hat, rechts, links, in der Mitte, vor oder zurück, gerade, schräg, krumm, rasch oder langsam zu gehen, aber alles dies doch auf einer relativ engen Bahn, und in seinen Entschlüssen beeinflußt durch zahllose ihm fremde Faktoren, so ist alle Freiheit innerhalb der Naturgesetze beschränkt, aber in diesen Schranken dennoch Freiheit durch die ihm eigenen Faktoren.

Das viel erörterte Problem der Willensfreiheit ist wohl ein Scheinproblem. Man wundert sich, daß unser Gehirn, das doch in allen seinen Vorgängen sowohl von äußeren wie inneren physikalisch-chemischen Bedingungen restlos determiniert ist, noch selbst soll etwas zu entscheiden haben, indes doch dies determinierte Entscheiden gerade die Freiheit ist. Man will den Menschen immer in einen determiniert unfreien und einen freien Teil aufspalten, indes er doch nur insofern, aber da eben ganz frei ist, als er von seiner inneren Gegebenheit her auf das Nicht-ich, auf andere Lebewesen, auf anorganische Natur (S^1) und auf künstliche Werke (S^2) einwirkt. Determiniert ist im Reich von S^0 alles. Im Reich von S^1 gibt es eine Insel von Wesen, nämlich Lebewesen, die in verschiedenem Grad nicht nur koordiniert mit allen anderen Gebilden wirken, nicht nur als schwere Körper am Gravitationsgleichgewicht aller Gestirne ihr kleines Teil haben, sondern auf ihre Umgebung bestimmend wirken. Diese Einwirkung mag im Sinne der Naturwissenschaftler restlos kausal bestimmt sein (woran man heute sehr zu zweifeln gelernt hat), aber, auch wenn dies wirklich der Fall ist, heißt Freiheit eben diese Bestimmung der Entscheidung von

innen heraus. Ein fallender Stein — oder Mensch — fällt nach Bedingungen, die der Gesamtheit aller Körper gemeinsam sind, ein Lebewesen, das nach Beute greift, weil es hungrig ist, und nach Beute nicht greift, weil es satt ist, gehorcht ebenfalls Bedingungen, die dieses Lebewesen mitsamt seiner Umgebung übergreifen. Es gibt innere Vorgänge, die als solche von äußeren unabhängig sind, aber innerlich eindeutig zwangsläufig sich abspielen, z. B. triebhafte Vorgänge, die wir, ob nützlich oder schädlich für den Handelnden oder seine Umgebung, für unfrei erklären. Und es gibt schließlich Vorgänge, die in eine schwankende Lage bringen, wo verschiedene Handlungsmöglichkeiten sich gleichmäßig stark koordiniert darbieten. Den Ausweg aus diesen Lagen nennt man Freiheit. Aber es ist immer ein und derselbe Mensch, der entscheidet, nicht ein zweites Ich, das einem ersten Ich kommandiert.

In der Reihe der animalischen Organismen (Reihe: deskriptiv gemeint, aber selbstverständlich auch genetisch) ist eine Zunahme der Selbstbestimmung, der Zielgerichtetheit des Willens feststellbar. Es ist ebenso verkehrt, alles durch die Theorie des Behaviorismus wie alles nach der des freien Willens denken zu wollen. Vielmehr nimmt die Freiheit, die zunehmende Selbstbestimmung, in der Tierreihe zu. Je niedriger das Tier, um so mehr handelt es nur in Reaktion auf Reize, je höher entwickelt, um so mehr in Aktion von seinem eigenen Zentrum her. Ob es möglich ist, zwischen die Unbewußtheit der selbstgesetzten Ziele und das voll entwickelte Bewußtsein eine scharfe Grenze zu legen, weiß ich nicht. Aber im engeren Sinn reden wir vom Bewußtsein als dem Wissen, daß man weiß, dem Wissen, daß man fühlt, dem Wissen, daß man will, nur beim Menschen.

Der Mensch hat nun mit dem Tier die Materialität in biomorpher Form, die Organisiertheit durch ein Zentralorgan gemein, er hat die Freiheit in gesteigertem Maß, hat wie das Tier einen sterblichen Leib und eine sterbliche Seele, nämlich das subjektiv er-lebende Begleitmoment des objektiv lebenden Pro-

zesses. Das Er-leben muß schwinden, wenn das Leben schwindet (es kann betäubt sein, obwohl das Leben fortdauert). Da das seelische Er-leben vom Zentralnervensystem abhängt, und dieses mit dem menschlichen Leib als Ganzem verbunden ist, kann Seelisches nur als Ganzheitszug des Lebensprozesses verstanden werden. Das Seelische und Ichhafte ist nichts Selbständiges neben dem Leib, sondern der Wechselbezug des Zentralorgans mit den übrigen Organen, z. B. den Sinneswerkzeugen. Was beim Menschen über das nur Tierisch-seelische hinzukommt, bezeichnen wir mit Geist. Das höhere Tier schafft Werke — auch niedere Tiere, Bienen, Ameisen — ähnlich wie der Mensch, aber nicht Werkzeuge, als Sinn zweiter Sinndimension. Unter Geist verstehen wir nicht die Werkzeuge und sonstigen Erzeugnisse des Geistes, sondern das Unfaßliche, aus dem jene Erzeugnisse herrühren, nämlich die Vorstellungen und die Ideen. Der Geist ist ewig. An ihm Anteil haben, heißt, innerhalb der Lebensspanne am Ewigen teilhaben. Je mehr Geist jeder Einzelne erobert, um so mehr Unsterblichkeit zieht er in sein kurzes Dasein herein — echte Unsterblichkeit (nicht die des irdischen Ruhmes und Nachruhmes, die vergänglich sind), denn er hat in der Endlichkeit das Ewige.

Die Sinnvarianten der zweiten Sinndimension stehen als „Artefakte“ der Natur gegenüber. Die Fähigkeit des Menschen hingegen, Sinn zweiter Sinndimension zu erzeugen, gehört zur „Natur“ des Menschen, ist also selbst eine Sinnvariante erster Sinndimension[1]. Daß das Tier diese Fähigkeit nicht besitzt, ist kein formaler, es ist ein echt noologischer Unterschied gegenüber dem Menschen. Pflanzenreich und Tierreich können wir morphologisch innerhalb des Biomorphen scheiden (Reihe und Gruppe von S^0), Tier und Mensch dagegen nur noologisch. Morphologisch ist nur die Aussage, daß auch

[1] Dieser Satz bezieht sich streng auf die Fähigkeit, Sinn zu erzeugen; nur sie ist Natur S^1. Das Erzeugte, nämlich jede „Vorstellung“ (in jener unten S. 660 festgelegten Bedeutung) ist immer Sinn zweiter Sinndimension.

der Mensch eine natürliche „Figur" ist, und daß die Gattung Mensch zu den spezialisierten Gattungen der Natur gehört.

Die sinnvolle Figur hat sinnvolle Teile, Organe; man könnte das Gehirn als das bezeichnen, was selbst nicht Organ ist, sondern Organe hat, wenn wirklich das Gehirn alles leiten müßte. Aber die sämtlichen vegetativen Prozesse laufen automatisch ab, und man kann ebenso umgekehrt sagen, sie sind das eigentlich Zentrale des Menschen, und das Gehirn ist nur ein Organ, um gewisse Funktionen zu erleichtern: z. B. die Nahrungsbeschaffung oder, das Ausweichen vor Gefahren nicht völlig dem guten Glück zu überlassen. Sämtliche Organe der Pflanzen und Tiere beruhen auf einer Arbeitsteilung innerhalb des individuellen Ganzen; vielleicht darf man beim Menschen auch das Geistige als solch eine höhere Arbeitsteilung ansehen, die innerhalb des Gehirns sich materiell lokalisieren läßt. Auch so gesehen handelt es sich um noologische Fragen, um den Sinn der Organe und also auch jener Teile des menschlichen Gehirns, die der Ort geistiger Prozesse sind. Man darf ohne Bedenken sagen: die einzelnen Organe haben bestimmte Funktionen, „Zwecke"; die Lunge ist dazu eingerichtet, dem Blut Sauerstoff zuzuführen, das Herz hat den „Zweck", das Blut durch Pumpendruck dauernd durch die Kreislaufbahn zu schikken usw., nur darf man diese Zwecke nicht als von jemandem vorweg bewußt gewollt sich denken. Der ganze Lebensprozeß ist chemisch periodisch und in der Periodizität ist das scheinbar Finale ungewollt gegeben. Nicht, damit das Leben erhalten werde, greifen Atmung, Blutkreislauf, Ernährung, kurz alle physiologischen Einzelakte ineinander, sondern weil sie ineinandergreifen, erhält sich der Lebensprozeß. Der Organismus ist auch in dieser Richtung gesehen keine Maschine.

Die inneren physiologischen Prozesse sind sehr wohl von der nach außen gerichteten Handlung und dem mimischen Ausdruck unterscheidbar, mag es auch schwierig sein, begrifflich das Ganze festzulegen, z. B. was die Sättigung vom Aus-

druck der Sattheit, was den Hunger vom unruhigen Suchen nach Nahrung trenne. Die Handlung ist das Arbeiten derjenigen Organe, die nicht selbst den chemischen Stoffwechselprozeß besorgen. Deshalb spricht man bei Pflanzen nicht von Handlungen. Tiere und Menschen haben bewegliche Organe. Schon das Drehen der Augen, das Spitzen der Ohren, das Wenden des Kopfes ist tierische Handlung. Aber die unbewußten automatischen Bewegungen des Herzens, des Darmes sind nicht Handlung, sie dienen unmittelbar dem Stoffwechselprozeß. Dies letztere — nicht die Unbewußtheit ist entscheidend; denn nicht nur die tierischen Handlungen, viele menschliche sind unbewußt (instinktiv). Vermutlich sind es gerade die unbewußten Handlungen, die das eigentliche Gebiet der natürlichen Handlungen ausmachen. Jedenfalls sind aber auch zielbewußte Handlungen solange natürlich (S[1]), wie sie sich keiner Geräte, keines Sinnes zweiter Sinndimension bedienen. Der Ausdruck des Behagens oder Mißbehagens, des Drohens, der Furcht, der Begehrlichkeit ist bei Tier und Mensch nicht „Zeichen" für etwas Zweites, er ist stets mit dem Zustand identisch und nur die äußerlich sichtbare Seite von ihm. Wenn der Mensch mit dem Finger zeigt, ist dies Zeigen selbst noch im Bereich der Natur, aber es weist über sich hinaus auf einen Ort oder Gegenstand, der nun irgend etwas bedeutet und zum Gebrauchsgegenstand wird. Das Tier zeigt nicht, es gibt nur Zeichen, die unmittelbar selbstbedeutsam sind, so den Warnungsruf, der Schreck ist, nicht Warnung bedeutet, den Lockruf, der Begehrlichkeit ist, nicht Lockung bedeutet. Ich wiederhole trotzdem, die Grenze genauer zu ziehen, ist bisher nicht möglich. Die Nachtigall singt nicht, um zu locken, aber immerhin: sie hört nach sechs Wochen mit ihrem Gesang auf; materialistische Erklärung sagt in solchen Fällen, der Gesang hatte seinen Zweck, fällt dieser fort, so hört der Gesang auf. Allein es ist vorsichtiger formuliert, wenn man nur sagt, aus dem erregenden Trieb der Brunstzeit ergibt sich als Ausdruck der Ge-

sang. Hört die Brunst auf, so nicht der Zweck des Gesanges, sondern sein Grund. Brunst und brünstiger Gesang sind identisch — bei der Nachtigall. Und so gibt es auch beim Menschen die Scheidung vom lediglichen Sichtbarwerden des physischen und psychischen Zustandes selbst und dem Zeichensein für etwas Zweites, etwas außerhalb Gelegenes. Der natürliche Ausdruck wird von anderen Lebewesen (gleicher oder fremder Gattung) verstanden. Der Warnungsruf ist Schreck und bedeutet nicht Warnung — aber er warnt trotzdem, weil die anderen Tiere der Herde den Schreck verstehen, der sich ausdrückt. Ebenso mag der Lockruf des Vogels nicht Lockung bedeuten, aber er wird zur Lockung, weil das Weibchen durch ihn die Begehrlichkeit des Männchens versteht.

Es ist dem Tierpsychologen zu überlassen, hier völlige Klarheit zu schaffen. Es ist kein leichtsinniges Vorausgreifen, wenn ich behaupte, daß es eine Grenzlinie zwischen dem natürlichen und dem künstlichen Ausdruck (des Menschen), zwischen der natürlichen und der künstlichen Handlung (des Menschen) gibt, auch wenn die Lage dieser Grenzlinie noch strittig sein mag, oder wenn es einen verschwimmenden Übergang von einem zum anderen geben sollte, was ich allerdings nicht glaube.

Alle Figuren S^1 bilden zusammen das Muster S^1, d. h. die Natur (die Welt) als Ganzes. Die organischen Figuren leben mit den anorganischen in wechselseitiger Durchdringung (Atmung, Nahrung, bzw. die chemischen Resultate der Lebensvorgänge innerhalb der Erdrinde, in Luft und Wasser). Auch die Organismen selbst leben in wechselseitiger Durchdringung (Nahrung) und Abhängigkeit (entweder Symbiose oder Feindschaft). Jeder Naturzustand der anorganischen Welt tendiert zu Gleichgewicht im mechanischen Sinn; jeder der organischen Welt zu Harmonie. Den Begriff der Anpassung oder (wie man lieber sagt) der Angepaßtheit möchte ich in dieser Richtung für logisch stützbar halten. Anpassung ist Richtung zur Harmonie.

Die eigentliche Kernfrage: welchen Stil hat die Natur, kann man nach der hier versuchten knappen Übersicht leicht beantworten: sie enthält alle Stile. Diese Erkenntnis ist entscheidend für die Kritik des üblichen Begriffs des Naturalismus und seines Gegenspielers des Idealismus. Da die Natur alle Stile umfaßt, so umfaßt sie auch die sogenannte Idealität des Idealismus. Der Kristall ist Natur und gilt als bestes Beispiel strengster „Idealität"[1]. Daß in der Natur alles nur natural sein muß, ist eine billige Tautologie. Die Natur kann selbst nicht naturalistisch sein, nur ihre Abbildung. Das Problem des Naturalismus und Idealismus wird erst aktuell, wo es sich um die Abbildung der Natur, also um Sinn zweiter Sinndimension handelt. Mit um dieses Problems willen war die Behandlung der Morphologie von S^1 hier unumgänglich.

Stil des einzelnen Naturgegenstandes bedeutet sein Wesen, das sich aus der gleichmäßigen Zugehörigkeit zu allen fünf Stilarten ergibt. Eine Sonderstellung hat der ordinale Stil; man kann nicht die Alternative aufstellen, daß ein Naturobjekt entweder kosmisch oder chaotisch sei — als S^1 —, denn alle Naturobjekte gehorchen den gleichen Naturgesetzen, sie sind alle kosmisch und nur die Zustände der mechanischen Bewegung, soweit sie regelmäßig sind, und die des chemischen Umsatzes, soweit er nicht kreisläufig ist, kann man cum grano salis als chaotisch bezeichnen. Sonst aber gilt, daß ein Naturobjekt, als Muster betrachtet, oder ein Ausschnitt der Natur (als tatsächliches Muster einzelner Figuren) zugleich: entweder figural einheitlich oder uneinheitlich und entweder vizinal gestreut, gereiht, gruppiert oder teils gestreut, teils gereiht usw. und entweder total oder partiell ist und entweder harmonisch oder disharmonisch. Man kann in obigem Sinn hinzufügen: und entweder kosmisch oder chaotisch. (Daher gilt, daß ich von harmonischem oder disharmonischem Stil der Natur nur dort rede, wo chemische Verwandlungen vor sich gehen.) Jeden-

[1] Idealität bedeutet in diesem Sprachgebrauch nicht das Ideal, sondern das Ideenhafte.

falls ist unter Stil der Natur die Zugehörigkeit zu Polen aller Stilarten zu verstehen, nicht etwa die zu einzelnen Stilarten.

Aber jeder Ausschnitt aus der Natur ist willkürlich. Wenn man etwa als ein Beispiel das Sonnensystem wählt, und von der organischen Welt auf der Erde absieht, dann kann man sagen: figural ist das Sonnensystem einheitlich. Es besteht nämlich aus Exemplaren der gleichen Gattung (Gestirne); vizinal ist es gruppiert — nicht nur räumlich als Streugruppe — es ist von Natur mit einem sinnvollen Mittelgebilde versehen; ordinal ist es kosmisch; dividual ist es total; harmonial ist es als chemisch nicht sich wesentlich wandelnd neutral, aber, sobald die geologischen Wandlungen der Erde und die astrophysischen der Sonne, der übrigen Planeten und Monde in Frage kommen, disharmonisch.

Wie willkürlich solche Ausschnitte erdacht sind, wird deutlich, sobald man im Sonnensystem die Lebewesen der Erde einschließt; dann enthält es alle Stilpole. Vizinal kann ein und dasselbe Muster verschiedenen Polen angehören, je nachdem wie wir es ansehen. Die Menschheit ist zwar figural einheitlich, aber vizinal gereiht: Eltern, Kinder, Enkel, Urenkel, oder gruppiert: die Kinder und Enkel um das einzelne Großelternpaar, oder gestreut, soweit wir „Fremde" zusammenstellen, die miteinander nicht nachweislich verwandt sind. Die Natur ist hier vieldeutig.

Aber noch grundlegender für die Frage des „Naturalismus" eines Naturbildes ist die Tatsache, daß der Stil der nulldimensionalen Elemente sich mit dem des eindimensionalen Sinnes nicht decken muß. Die toten Anorganismen der Kristalle sind total als Sinn erster Dimension; ihre Raumform ist regelmäßig und bei Bildung von mehreren verbundenen Exemplaren additiv bei den Kristallen. Aber die Anorganismen treten in der Natur nicht nur als Kristalle auf, sondern in völlig unregelmäßiger Raumform und oft genug in divisiven Mustern bei allen nicht kristallinen Mineralen, bei Gesteinen, bei den Ge-

birgen als Ergebnissen geologischer Prozesse, Korrosionen, Erstarrung vulkanischer Eruptionen usw. Es ist leicht, diesen Gedankengang für die Organismen fortzusetzen; sie sind als S^1 partiell, aber als Raumform haben sie oft additive Kehllinien, z. B. bei Knotenbildungen bei den Abzweigungsstellen von Blättern, Zweigen, Blütenteilen, Früchten, sie haben oft ein regelmäßiges Achsensystem usw. Eine ausführliche Systematik hätte hier die Aufgabe, die für die bildende Kunst häufigsten Naturvorbilder auf den natürlichen Stil ihrer nulldimensionalen Elemente (Raum, Zeit, Licht, Kraft) durchzusprechen. Wenn ich hier davon absehe, so deshalb, weil ja die entscheidende Freiheit des Abbildens darin liegt, ob man das Vorbild in der Richtung auf den positiven oder den negativen Stilpol „stilisieren" will.

γ) Die Form
(Größe und Gestalt)

Die generalisierten Gattungen der Natur sind die Anorganismen, d. h. die Atome, Moleküle, Minerale, Gesteine; die spezialisierten Gattungen der Natur sind die Organismen, d. h. die Pflanzen, Tiere und Menschen. Also die Größe im logischen Sinn als „einmal für allemal" steht in einfacher Beziehung zur Gestalt von Anorganismen, Gestalt nämlich im Sinne des dividualen Stiles der Totalität von Sinn erster Dimension; es ergab sich nur die Tatsache, daß dieser Stil nicht für die Sinnfaktoren nullter Dimension eben desselben Naturobjektes verbindlich ist. Und entsprechend ist die Größe im logischen Sinn als „einmal unter unendlich vielen Malen" in einfacher Beziehung zur Gestalt von Organismen, Gestalt abermals auf den dividualen Stil des Sinnes erster Dimension bezogen, nämlich Partialität; es ergab sich auch hier, daß dieser Stil nicht für die nulldimensionalen Elemente dieses selben Naturobjektes verbindlich ist.

Die Größe steht ebenso in einfacher Beziehung zu den Begriffen des Regelmäßigen und Unregelmäßigen als Gestaltmöglichkeiten. Denn die Anorganismen als sozusagen Einmaligkeiten sind eo ipso als Gattung logisch regelmäßig; und entsprechend die Organismen als unendlich abwandelbare Exempel sind als Gattung logisch unregelmäßig. Aber die nulldimensionale Gestalt ist hiervon unabhängig variabel. Die Anorganismen kommen sowohl in regelmäßiger Raumform vor (Kristalle) wie unregelmäßiger („amorphe" Gebilde). Die Organismen kommen in relativ klarer Achsenordnung vor (Tier, Mensch, Teile der Pflanze, z. B. Blüte und Frucht), aber auch in völlig regelloser Raumform (Kletterpflanzen, Epheu oder die Asymmetrie mancher Tiere und die Lage der inneren Organe und der Zellen).

Endlich ist auch eine einfache Beziehung der Größe zum Gestaltfaktor des Disharmonischen und Harmonischen vorhanden, da alle Organismen, als chemischer Prozeß betrachtet, harmonisch sind.

Es besteht keine logisch zwingende Beziehung zwischen der Größe (Generalisiertheit, Spezialisiertheit) und der Vizinalität der Naturgattungen. Die Exemplare jeder Gattung sind innerhalb des Naturganzen als gestreut oder gereiht oder gruppiert denkbar.

Die Wechselbeziehung von Größe und Figuralität scheint darin zu liegen, daß zum Vorhandensein spezialisierter Gattungen, d. h. von Lebewesen, bestimmte chemische Elemente Voraussetzung sind, wie Kohlenstoff und auch ein bestimmter Materialstil (kolloides Aggregat usw.).

Eine Zwischenstellung zwischen den Reichen des Anorganischen und des Organischen hat die Leiche, nicht nur die menschliche und tierische, sondern auch die pflanzliche; sie hat ihrer nulldimensionalen Form nach alle Merkmale des Organischen, ist aber ihrem eindimensionalen Sinn nach anorganisch, d. h. sie gehört ihrem chemischen Prozeß nach zu den stoff-

lichen Umwandlungen, die nicht zum ersten Zustand zurückführen. Die Verwesung ist der Zerfall des organisch Gewesenen in anorganische „Figuren". Von Staube bist Du, zu Staube wirst Du, ist die wörtlich zu nehmende Formulierung im Buch Hiob. Der Lebensprozeß als Ganzes kehrt nicht periodisch wieder, er steht eingesprengt in die Unendlichkeit des Todes vorher und nachher. Der Tod ist größer als das Leben, das in der Ewigkeit der toten Natur nur eine Episode ist.

c) Synthese von Sinn S^1 und Form von S^0

Vom Begriff „Gattung" habe ich schon mehrmals Gebrauch gemacht. Wir bilden die Gattung summierend (und „additiv"), indem wir die Exemplare der Gattung, die uns begegnen, dem ersten uns bekannt gewordenen Exemplar zugesellen. Schon im ersten Exemplar ist der Ansatz zum Gattungsbegriff gegeben, man erwartet die folgenden Exemplare. Die Gattung ist in diesem Sinne nie fertig. Die Gattungen der Atome, Minerale, Gesteine, Gestirne sind nach der Zahl ihrer Exemplare unendlich. Bei Organismen ist die Gattung dauernd im Absterben und Nachwachsen; wir kennen nicht ihren Anfang; ihr Ende aber nur, wenn die Gattung ausgestorben ist. Logisch ist die Gattung (auch die Art, die Klasse usw.) eine Undsumme.

Die Gattungen unterscheiden sich figural nach der Figuralität der Exemplare. Das Exemplar ist durch seine Figuralität „exemplarisch" für die Gattung. Mit dieser Ausdrucksweise soll nichts anderes als das Selbstverständliche gesagt werden, daß die Gattung der Hunde figural von der Gattung der Katzen dadurch unterschieden ist, daß die eine Gattung aus diesen, die andere aus jenen einander je verwandten Exemplaren besteht; oder daß die Gattung von Eisenmolekülen aus diesen, die der Feldspatmoleküle aus jenen einander je gleichen Exemplaren besteht.

Die Gattungen unterscheiden sich vizinal nach den Typen. Hierunter verstehe ich den sinnvollen Bauplan, der als das Gemeinsame verschiedener Exemplare derselben Art, Gattung, Klasse usw. erkennbar ist. Die Exemplare sind Variationen über ein und dasselbe Thema. Dieses Thema ist nicht etwa selbst schon Exemplar, sondern ist nur sein Bauplan, d. h. das Achsensystem der Raumverteilung bestimmter Sinnteile oder Sinnglieder. Die vergleichende Anatomie bedient sich seit dem 17. Jahrhundert des Begriffs der Homologie; sie versteht darunter das Sichentsprechen bestimmter sinnvoller Glieder der Tiere, z. B. der vorderen Gliedmaßen, bei verschiedenen Gattungen. Es sind der Arm des Menschen, das Vorderbein des Säugetiers, der Flügel des Vogels, die Brustflosse des Fisches homolog. Die äußere Raumform, ebenso die innere Raumform der Knochen, Muskeln, Zellen, die Kraftform, die Lichtform mögen noch so verschieden sein, dem Sinn nach ist die Stelle dieser Gliedmaßen innerhalb der Gesamtanlage der übrigen Glieder grundsätzlich die gleiche. Entsprechend kann man sagen: das Tier hat durch seine Beweglichkeit eine Bewegungsrichtung, mithin ein „Vorn", das sinnhaft mit dem Ergreifen der Nahrung, also der Lage des Mundes zusammenhängt. Die sinnhafte Zugehörigkeit von Geruchssinn und Gesichtssinn zur Nahrungsfindung ergibt die sinngemäße Lagerung der Nase und der Augen ebenfalls „vorn". Der Kopf des Wurmes, der Kopf des Menschen sind im erweiterten Sinne homolog. In dieser Art hat jedes Organ, entsprechend seinem Sinn, seine sinnvolle Stelle im Neben-, Hinter- und Untereinander des ganzen Organismus. Der Bauplan bedeutet also die sinnvolle Reihung und Gruppierung der sinnvollen Organe nach ihren Raumachsen. Kurz, der Typus bezieht sich auf die Vizinalität der sinnvollen Unterganzen innerhalb des Oberganzen. Dieser Typusbegriff umfaßt das Gemeinsame verschiedener Gattungen, also z. B. der Menschen, der Säugetiere, der Tiere überhaupt. Ebenso aber spricht man vom Typus der einzelnen Gattung, dem Typus des Hun-

des, des Papageis, der Kupfernatter. Dann meint man zwar eine ganz bestimmte Abwandlung des Bauplans, aber nicht auf dem Hintergrund des übergeordneten allgemeinen Typus nächsthöheren Niveaus, sondern den Bauplan ohne Rücksicht auf die Frage der Homologie, die in diesem Zusammenhang mehr eine Denkbrücke ist. Der Typusbegriff beruht gar nicht auf der Homologie, sondern umgekehrt, diese ergibt sich aus dem Vergleich bereits vorher aufgefaßter Typen.

Der Begriff Typus umfaßt Form und Sinn zugleich. Aber während ich in der Morphologie von S^1 mich auf die Form von S^1 selbst bezog (S. 286ff.), handelt es sich jetzt um die begriffliche Verknüpfung von Sinn S^1 mit seiner Form von S^0; denn ich spreche vom Sinn der Glieder S^1 (Lippe, Zähne, Zunge, Schlund, Magen, Darm, die eine Reihe von sinnvollen Funktionen der Ernährung bedeuten) und von der Raumform, Kraftform, Lichtform, also der Form von S^0 dieser Glieder; und nicht nur von ihrer räumlichen Vizinalität (Gereihtheit), sondern von allem, was die Raumform — ebenso die Kraftform und Lichtform — angeht. Daher gehört die Raumform nach Größe und Gestalt zum Typus, sobald sie auf den Sinn bezogen wird. Die Formen des Pferdemauls und des Entenschnabels kann man als sinnleere Form, als geometrisches Muster abstrakt auffassen; sobald aber diese Form auf den vollen Sinn und die Funktion hin betrachtet wird, sind beide (homologen) Gebilde trotz größter Verschiedenheit der Raumform, Kraftform und Lichtform je für die Gattung Pferd und die Gattung Ente „typisch". Zum Typus der Tiere im allgemeinen gehört sowohl, daß der Verdauungskanal S^1 seine vordere zum Ergreifen der Nahrung bestimmte Öffnung S^1 hat, als auch die besondere Form S^0 dieser Öffnung. Bei verwandten Typen, z. B. dem Pferdemaul und dem Rindermaul, andererseits dem Entenschnabel und dem Storchschnabel, wird dann noch deutlicher, was für die Naturbeschreibung durch die Aufstellung von Typensystemen gewonnen werden kann. Sie beziehen sich

vornehmlich auf die Proportionsvergleiche (hierzu gehören auch die Typensysteme von Kretschmer, Rutz und ähnliche) und sind auch ein Mittel — eins unter mehreren —, um Rassen zu bestimmen, wo immer Rassen vorkommen, z. B. bei Hunden, Pferden, Rindern, Menschen. Es ist möglich, bestimmte Proportionstypen verschiedener Gattungen miteinander in Verbindung zu bringen, von elefantenplumpen und gazellenhaften Menschen zu reden usw. Die Typen beziehen sich aber außer auf die Proportion auch auf die aus der Funktion (dem Sinn) stammenden Unterschiede, so die Typen des Männlichen und Weiblichen, die außerdem Beziehungen zu Proportionstypen enthalten.

Beispiele für Typen sind auch die Kristallformen. Die Beziehung dieser Raumform zum Bauplan der Atomlagerungen, andererseits alles, was über den ganz anderen Bauplan der Zelle bekannt ist, verweist auf die typischen Unterschiede der Anorganismen von den Organismen. Innerhalb letzterer ist der oben S. 302 genannte Unterschied von Pflanze und Tier als Unterschied offener Reihe von geschlossener Gruppe ebenfalls ein Beispiel für Typus. Man erkennt daraus, daß bei der begrifflichen Bildung von Typen höherer Gattungen die Proportionsunterschiede (Größe) an Bedeutung abnehmen und die reinen Begriffe der Vizinalität (Gestalt) überwiegen. Die Proportionsunterschiede sind dabei nicht ganz ausgeschaltet, wie man an den Kristalltypen sieht, deren Proportionen den inneren Aufbau des Kristalls mitbestimmen.

Die Gattungen unterscheiden sich ordinal nach ihrem Regulativ. Die Ordinalität umfaßt die Regelmäßigkeitsgrade aller Elemente S^0. Die Regelmäßigkeit bezieht sich auf Größe und Gestalt der Figuren und Muster. Für die Regelmäßigkeit der Raumformen in der Natur ist die Regularität der Kristalle das wichtigste Beispiel, sie stammt von der Regelmäßigkeit der Atome selbst und ihrer geordneten Lagerung, d. h. sowohl die Figuren sind hier (in verschiedenem Grad) regelmäßig, als auch

ihr räumliches Muster. Für das Zustandekommen der Kristalle ist eine Regelmäßigkeit auch der Kräfte und Kraftformen nötig, durch die jeweils die Atome zum Kristall verbunden werden. Da die Körper der anorganischen Welt durch Gesetze der Physik beherrscht werden, ergeben sich aus mechanischen Kräften Formen von größerer oder geringerer Regelmäßigkeit auch in anderen Fällen: z. B. die kugelige Gestalt bei Tropfen, bei Weltkörpern. In der organischen Welt bieten die Samen und Früchte, bestimmte Blüten, die Eier der Tiere usw. Fälle verschiedener Regelmäßigkeitsgrade. Radiale und bilaterale Symmetrie beherrscht viele Pflanzen und ihre Organe, Gesetzlichkeiten regeln den Wuchs überhaupt und die Stellung der Zweige und Blätter. Bilaterale Symmetrie beherrscht die Tiere und den Menschen, von ihr ist die Form der tierischen und menschlichen Ortsbewegung gesetzlich abhängig usw. Gesetzlich ist der periodische Wechsel von Wachen und Schlaf, von Hunger und Sattheit und anderer Wandlungen in der Lebensführung.

Jede Gattung (Art) hat ihre besondere Gesetzlichkeit und somit je einen besonderen Grad von der absoluten allgemeinen Gesetzlichkeit. Ich rede deshalb nicht von Gesetz der Gattung oder ihrer Regel, sondern von ihrem Regulativ, d. h. der besonderen Auswirkung der Gesamtgesetzlichkeit der Natur im Einzelfall der Gattung. Sie ist für die Blüte der Heckenrose eine andere als für das Veilchen, für die Biene eine andere als für die Schlange usw. Das Regulativ verwirklicht sich im Exemplar der Gattung, ist aber nicht mit dem Exemplar identisch. Es könnte sein, daß alle Exemplare einer Gattung vom Regulativ abweichen, das Regulativ bestünde trotzdem. Am leichtesten ist das einzusehen, wenn man eine Sammlung von Kristallen daraufhin durchmustert, wo einmal ein ganz vollkommen ausgebildetes Kristall auftrete. Auch wenn alle Exemplare beschädigt oder im Wachstum etwas gestört sind, ergänzen sie sich, da die Abweichungen von der Norm überall andere sind. Ähnlich ist es bei Pflanzen und Tieren, während die Norm der

Minerale und Gesteine die Unregelmäßigkeit ist. Der Ausdruck Norm ist hier verwendbar, aber er ist nicht mit dem gleich, was ich unter Regulativ verstehe. Alle reinen Fälle der fünf Stilarten sind Normen, also nicht nur das Regulativ, auch z. B. der Typus. Das Regulativ ist „eine" Norm neben anderen und außerdem wechselnd von Gattung zu Gattung. Norm ist Einzigkeitsfall überhaupt und je besonderer Einzigkeitsfall innerhalb bestimmter Variantenreihen. Das Regulativ ist die ordinale Norm einer besonderen Gattung von Gegenständen, zunächst von Naturgegenständen S^1. Es ist die gedankliche Regulierung der Abweichungen durch die gedankliche Konstruktion einer Regel und eines reinen Falles der Auswirkung dieser Regel.

Die Regelmäßigkeit eines gegebenen Exemplars messen wir ihrem Grad nach am jeweiligen Regulativ. Den Regelmäßigkeitsgrad des einzelnen Regulativs bestimmen wir durch den Vergleich verschiedener Regulative verschiedener Gattungen. Hinter diesen steht der abstrakte Begriff der absoluten Gesetzlichkeit überhaupt. Während aber letzterer ein Begriff der reinen Logik ist (der sinnleeren Form des Sinnes), ist das Regulativ ein Begriff der Naturphilosophie (der sinnerfüllten Form).

Die Gattungen unterscheiden sich dividual nach der Dividualität und Individualität ihrer Exemplare. In dieser hier gewählten Terminologie ist Individuum und Exemplar nicht dasselbe. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch gilt jedes Exemplar zugleich als Individuum. Von den (sinnleeren) Stilprinzipien der Totalität und Partialität her gesehen ist das Exemplar entweder ein Dividuum oder ein Individuum als sinnerfüllter Naturgegenstand. Dies ist oben S. 298 bereits ausführlich behandelt. Ein Stück Schwefel ist (mechanisch) beliebig teilbar, ohne daß die Teile einen anderen Sinn bekämen als das ungeteilte Stück, alle anorganischen Naturgegenstände sind total und daher sinnhaft Dividuen. Eine Pflanze kann man nicht beliebig teilen. Gewisse Pflanzenteile leben unter gewissen Bedingungen weiter (Samen und Stecklinge), aber diese

neuen Pflanzen sind neue Individuen und sinnhaft mit ihrer Mutterpflanze nicht ebenso gleich wie die zwei Hälften des Schwefelstückes. Das eine Schwefelstück ist nicht die Mutter des anderen. Bei bestimmten Tiergattungen, die sich auch durch „Teilung" vermehren können, ist die Teilung keine mechanische (wie beim Schwefel), sondern eine sehr komplizierte Folge von Stadien, während derer das Ganze durchaus nicht sinnhaft andauernd ein und dasselbe bleibt. „Teilung" und Teilung sind nicht dasselbe. Die geschlechtliche Vermehrung läßt den Begriff des Individuums noch deutlicher werden, In-dividuum als das Unteilbare, als unteilbarer Sinn verstanden. Alle organischen Naturgegenstände sind partiell und daher sinnhaft Individuen. Von diesem Unterschied und Gegensatz des Toten und Lebendigen her ergibt sich eine Formbeziehung der Anorganismen zum Thanatomorphen, der Organismen zum Biomorphen, Formen, die dadurch zugleich Typen werden.

Sowohl das tote Stück Natur wie das lebendige sind eine Ganzheit; Dividualität und Individualität sind die beiden polaren Arten der sinnvollen Ganzheit oder Einheit. Ich nenne den die beiden Arten übergreifenden Sinn der Einheit Unität. Die Gattungen zerfallen daher dividual in zwei Arten der Unität. Die toten Naturgegenstände sind alle „gleich tot", die lebenden alle „gleich lebendig", das besagt: gleich, sofern sie auf Totheit überhaupt hin und auf Lebendigkeit (Leben) überhaupt hin beurteilt werden. Innerhalb beider Arten gibt es allerdings in einem anderen Sinn Unterschiede von Totheit bzw. Lebendigkeit. Die Anorganismen befinden sich in einer verschiedenen Art von Bewegtheit und Veränderlichkeit. Erst recht kann man von Arten und Graden der Lebendigkeit reden. Aber hier genügt die Erfassung des Begriffs Unität und seiner beiden Pole.

Die Gattungen unterscheiden sich harmonial nach dem Ideal. Jede Gattung hat ihr Ideal oder ihr höchstwertiges Exemplar. Während der Typus, das Regulativ und die Unität

abstrakt sind, müssen alle Exemplare konkret sein und eines von ihnen ist konkret das Ideal der Gattung. Der Ausdruck „höchstwertig" setzt Wertstufen voraus. Da alle Wasserstoffatome untereinander gleich sind, kann keines wertvoller sein als die anderen. Dies gilt für alle Atomarten und alle anorganischen Naturobjekte überhaupt (alle Dividuen)[1]. Dabei ist nicht der Wert für zwecksetzende Menschen gemeint oder der Seltenheitswert, sondern die objektive Gleichwertigkeit der Exemplare innerhalb jeder Gattung und die Unvergleichbarkeit der verschiedenen Gattungen von Anorganismen, alle sind in bezug auf ihr „Totsein" gleichwertig. Dagegen bedeutet Wert innerhalb der lebendigen Naturobjekte die Lebenstüchtigkeit. Das tüchtigere, widerstandsfähigere, leistungsfähigere, lebensbeständigere Exemplar erfüllt den Sinn „Leben" mehr oder besser oder leichter als ein weniger lebenstüchtiges Exemplar. Unter Sinn des Lebens ist dabei nur der Sinn „Leben" zu verstehen, nicht der Zweck eines Lebendigen für irgendein außerhalb von ihm existierendes Zweites, also für eine zweite Pflanze, ein Tier oder einen Menschen. Der Superlativ in dieser Reihe von Komparationsmöglichkeiten heißt das Ideal der Gattung. Es gibt ein Ideal der Kobra wie ein Ideal des Maiglöckchens und man kann annehmen, daß im Verlauf der Zeit die jeweiligen „Besten" abermals untereinander verschiedenwertig sind. Logisch scheint der Superlativ auch historisch nur als Einzigkeitsfall möglich, da Organismen nie einander genau gleich sind. Aber uns geht meist die Fähigkeit ab, genügend abzustufen (z. B. bei Kohlweißlingen). Praktisch gibt es für uns immer mehrere gleichwertige Beste innerhalb der Gattung. Die Gattung ist für uns mit dadurch charakterisiert, daß sie entweder viele oder wenige gleichwertige Superlative hervorbringt, also je nach ihrem Wertrelief.

[1] Der vollständig ausgebildete Kristall, der keine Beschädigung aufweist, ist nicht Ideal, sondern die Realisierung des Regulativs — wenigstens bei der hier festgelegten Terminologie, denn der nachlässige Sprachgebrauch wird auch jenen Kristall als Ideal bezeichnen.

Der Begriff des Ideals bezieht sich innerhalb des Lebensablaufes eines idealen Exemplars abermals auf den optimalen Zustand. Auch hier wird man verschiedene Zeitlagen, d. h. diesmal Alterszustände als gleichberechtigt bei dem Wettbewerb um die höchste Bewährung anerkennen: Kindheit, Jugend, Geschlechtsreife bei Tieren oder Befruchtungszeit und Fruchtreife bei Pflanzen, Widerstandskraftentfaltung und Regenerationsfähigkeit bei und nach äußeren Angriffen und Krankheiten. Es gibt ein Jugendideal, ein Reife- und Altersideal; deshalb aber gibt es ein Gesamtideal des Lebensablaufs. Da alle Krankheit als Disharmonie zu verstehen ist, kann nur die volle Gesundheit bei unverletztem Zustand (also ohne Narben) als Ideal des an sich schon idealen Exemplars gelten. So lange der Mensch nur nach seinen vegetativen und animalischen Seiten beurteilt wird, ist für ihn der Begriff des idealen Exemplars und dessen idealen Zustandes ebenso zu bestimmen wie bei Pflanze und Tier: höchste Harmonie des Lebensprozesses, was auch die völlige Angepaßtheit an seine natürliche Umwelt einschließt. Bei Veränderung der heimischen Umwelt kann eine Gattung von Organismen ihre Angepaßtheit verlieren, ebenso bei Herausgerissenwerden aus ihrer Heimat. Das Aussterben von Gattungen der Pflanzen- und Tierwelt, auch das von menschlichen Familien, von Rassen und Völkern bedeutet, daß die Gattung ihr Ideal überschritten hat und die jeweils Besten zwar die „Besten", aber nicht mehr lebenstüchtig genug sind. Dies läßt eine untere Grenze, einen Minimalwert der Stufen erkennen, die zum Höchstmaß des Gattungsideals führen. Vom Leben allein her gesehen gibt es daher tatsächlich die Vergleichbarkeit der Gattungen selbst auf ihr Ideal hin. Die Wahrscheinlichkeit, daß einst alle Gattungen des Lebens sterben müssen, setzt auch hier eine Grenze.

Die Gattung ist eine Undsumme von Exemplaren. Aber Exemplare, auch nur zwei zu einer Gattung vereinigen — ich denke zunächst jetzt an Organismen — setzt voraus, daß man

vom Speziellen des Exemplars absieht. Da nun am Exemplar gerade das Spezielle das Ausschlaggebende ist, ändert sich unsere Vorstellung von ihm (von dieser Palme, von diesem Sperling) im Augenblick, wo wir es nur als Baustein der Gattung betrachten. Dies bedeutet aber, wir betrachten das Exemplar auf seinen Typus hin, auf sein Regulativ hin, auf seine Unität hin und auf sein Ideal hin. Alle fünf synthetischen Begriffe von Sinn S^1 und Form S^0 sind zugleich in Tätigkeit, wenn wir den Gattungsbegriff erzeugen. Das Exemplar verschwindet als solches und wird durch ein Schema ersetzt. Innerhalb der Gattung sind alle Exemplare plötzlich egalisiert, sonst könnte man sie nicht „als gleiche Gegenstände" in der Gattung vereinigen. Und doch ist man sehr wohl imstande, zugleich die voneinander noch so verschiedenen Exemplare der Gattung Hund (Dachshund und Dogge) oder der Gattung Lebewesen zu denken und außerdem zugleich den abgeblaßten relieflosen Gattungsbegriff. Das Generalisieren besteht in jenem Einstellen des Objekts zwischen die fünf Begriffe als Bezugssystem. Dies gilt für das Generalisieren von Spezialisiertem. Für das Generalisieren von generalisiert Gegebenem, d. h. für Anorganismen, gilt aber das Gleiche.

Die Gattung als konkretes Ding gemeint bleibt eine Undsumme, aber indem wir sie mit Hilfe jener fünf Begriffe bilden, vollenden wir vorwegnehmend die Undsumme der Gattung — die eine offene Reihe von Exemplaren ist — wir erzeugen den „Limes" der Summe, wenn ich mich bildlich ausdrücken darf. Dieser vorwegnehmende Grenzbegriff, die Sinnkontur der Gattung, ist die Idee der Gattung. Die Idee ist so wenig konkret vorhanden wie etwa der Typus; nur das Exemplar S^1 ist konkret gegeben. Es ist nicht gut ausgedrückt, wenn meist gesagt wird, die Idee steckt in jedem Exemplar darin. Es ist umgekehrt, das Exemplar steckt in der Idee. Die Gattung hat additiven Charakter, die Idee divisiven. Die Exemplare S^1 als begrifflich erfaßte Wesenheiten S^2 sind partes der Idee S^2 der Gattung. Um die Gattung begrifflich zu erzeugen, brauchen wir zuerst

die Idee. Wir könnten nicht „diesen" Löwen, dann „diesen zweiten" Löwen usw. zur Gattung Löwe verbinden, wenn wir nicht schon im ersten Löwen die Idee erfaßten. Die Idee ist für uns zeitlich das Frühere gegenüber der Gattung. Aber die Idee existiert nicht überzeitlich, außerörtlich, sondern wir erzeugen sie durch jene fünf Begriffe und dazu genügt ein einziges Exemplar, an dem wir den Typus, das Regulativ und die Unitätsart ablesen. Nur zur Erkenntnis des Ideals brauchen wir — mindestens zwei — Exemplare verschiedener Werthöhe, aus deren Vergleich sich die Pfeilrichtung von geringerem zu höherem Wert ergibt. Von der Idee der Gattung her können wir zum ersten Exemplar ein zweites hinzufügen und so schrittweise die Gattung als Undsumme kennen lernen, nämlich als konkrete Undsumme konkreter Exemplare. Bei einer falschen Idee entsteht eine Vermischung von Gattungen, also ein irriges Ergebnis. Ein Irrtum kann auch dadurch entstehen, daß man zwar die richtige Idee (z. B. der Schlange) hat, aber eine einzelne Art (z. B. die Blindschleiche) unter sie subsumiert, weil man ihren Typus falsch beurteilt. Logisch steht hinter dieser Gegenüberstellung richtiger und falscher Urteile, richtiger und unrichtiger Ideen, die selbst je eine Gattung — aber nicht von Naturgegenständen, sondern von logischen Sätzen — ergeben, die Idee der Wahrheit und die Idee des Irrtums. Die Exemplare selbst können weder wahr noch falsch sein, nur die Idee und die Urteile sind entweder wahr oder falsch. Und nicht die einzelnen Urteile sind Ideen der Wahrheit, sondern die Fragestellung, ob ein Urteil wahr oder falsch sei, hat die Idee der Wahrheit zur Voraussetzung. Die Wahrheit ist (in diesem Sinn gemeint) eine logische Idee, ein formales Regulativ des Urteils. „Die" Wahrheit ist Idee und abstrakt, das wahre Urteil ist „eine" Wahrheit und konkret.

Nicht identisch mit der Idee ist das Wesen. Das Wesen „eines", d. h. eines beliebigen Löwen ist seine Zugehörigkeit zur Gattung, also seine Umfaßtheit von der Idee „Löwe". Das

Wesen eines Löwen ist deshalb durch seinen Typus, sein Regulativ, seine Unitätsart (Individualität) bestimmt. Aber im Gegensatz dazu ist es das Wesen eines bestimmten konkret gemeinten Löwen, daß es dies Exemplar der Gattung ist und dem Ideal näher oder ferner steht. Das Wesen der Gattung ist also etwas anderes als das Wesen des Exemplars. Das Wesen dieses Löwen im Vergleich zum Wesen jenes Löwen wird durch den Exemplar- und Idealbegriff gemessen. Das Wesen dieses Löwen im Vergleich zum Wesen des Schafes wird durch den Wesensbegriff der beiden Gattungen, also durch Typus, Regulativ und Unität gemessen. Wesen ist nicht ein unveränderlicher Begriff wie Idee, sondern je nach Beziehung verschieden. Die Theorie des Wesens aufzurollen ist aber hier nicht „wesentlich". Der Ausdruck „wesentlich" zum Unterschied von wesenhaft ist immer relativ gemeint, nämlich wesentlich für x, für eine Funktion oder einen Menschen mit seinen Zwecken, wesentlich für ein Tier usw. Die Sonne ist für das Leben wesentlich, aber dies ist nicht ihr Wesen. Wesentlich für meine kunstwissenschaftlichen Ziele ist nicht das Wesen, sondern sind die fünf synthetischen Begriffe Exemplar, Typus, Regulativ, Unität und Ideal.

3. SINNVARIANTEN DER ZWEITEN SINNDIMENSION

a) Noologie

Das höher entwickelte Tier, das sein Opfer belauert, schaltet alles aus, wodurch es sich vorzeitig verriete, es schaltet alles zur Sprungbereitschaft ein, und das gefährdete Tier schützt sich durch scheues Wittern, durch rechtzeitige Flucht. Kurz, das höhere Tier handelt vorausschauend und zielklar. Nicht anders der jagende oder gefährdete Urmensch. Das allmähliche Bewußtwerden der Vorausschau und die bewußte Wahl der Handlungsweise scheinen eine völlig überflüssige Zutat, die an

den Vorgängen gar nichts ändert. Es gibt Psychologen, die tatsächlich diese für die natürliche Handlung richtige Deutung auf alle Art Handlung ausdehnen. Aber man kann nicht den Gedanken des Behaviorismus soweit ausdehnen, zu sagen: was ich jetzt niederschreibe, schreibe ich zwar bewußt, aber dies Bewußtsein und die Vorausschau in der Anwendung meiner Mittel (Begriffe, Sprache, Schrift) sind Nebensache, denn „eigentlich" würde ich ja unbewußt und rein instinktiv genau dasselbe schreiben müssen — weil meine Konstitution so ist wie sie ist, weil ich ebenso denke und handle aus meiner Konstitution und Lage heraus, wie die Biene aus ihrer, wenn sie Waben baut. Ein so widersinniger Gedanke kann nur entstehen, weil man die Andersheit natürlicher und künstlicher Handlung übersieht oder leugnet. Das Leugnen entspringt aus einer sehr verbreiteten Sucht, überall fließende Übergänge zu fordern. Aber natürliche Handlungen gehen nicht fließend in „künstliche", d. h. geistige über; man kann deshalb weder alle Natur vergeistigen, noch umgekehrt den Geist als eine etwas höher und komplizierter entwickelte Natur erklären. Zwischen Natur und Geist ist eine Kluft. Der erste Schritt in das Geistige ist ein Sprung auf eine höhere Ebene, kein sanftes Hinübergleiten. Es ist der Sprung von der Wirklichkeit zur Möglichkeit.

Aus der Erfassung des Möglichen entsteht die neue Welt souveräner Schöpfung von Menschenwerken als einer der Natur gegenüber neuen Wirklichkeit. Denn die „verwirklichten" Möglichkeiten sind selbstverständlich Wirklichkeiten, und der psychologische Prozeß, eine bloße Möglichkeit zu konstruieren (z. B. eine Maschine zu entwerfen), ist selbst auch Wirklichkeit und sogar bloße Natur. Aber die konstruierte Möglichkeit ist das entscheidend Andere, sie ist Geist. Von hier aus behält das verwirklichte Menschenwerk den Stempel menschlichen Geistes.

Es ist unerläßlich, sich klar zu machen, daß die gesamte

(wirkliche) Natur ebenfalls eine Verwirklichung von Möglichem darstellt — aber nicht von menschlich Möglichem; vielmehr von göttlich Möglichem, göttlichem Geist. Menschlicher Geist erfaßt nur durch die Wirklichkeit der Natur (auch seiner eigenen Natur) hindurch das Metaphysische, d. h. eben jenen Urgrund von unendlichen Möglichkeiten, aus denen heraus die Welt projiziert und erschaffen ist. Die Möglichkeit ist das schlechthin Apriorische, das der Wirklichkeit Vorausgehende. Ich beziehe mich hier auf Form und Sinn. Daß die logische Form die vorausgegebene Möglichkeit allen Seins ist, leuchtet ein, weil wir ohne sie überhaupt nicht an „Möglichkeiten" herankommen. Aber auch jede Art Sinn ist seiner Möglichkeit nach die Voraussetzung der Verwirklichung gegenüber. Es muß der Sinn der Materie möglich, für Gott möglich sein, ehe er wirklich werden kann. Und dies zu erfassen ist ebenso eine Tat menschlichen Geistes, wie die Erfassung der formalen Logik. Durch diese Leistung — vielleicht dadurch zu kennzeichnen, daß man sagt: der Mensch stellt das Wirkliche in Frage (das alte thaumazein) — durch diese Leistung greift der Mensch in die geistigen Hintergründe des Daseins. Das Ergebnis dieser Leistung ist eine metaphysische Erkenntnis, die als menschliche Leistung oder menschliches Werk den Zweck erfüllt, beunruhigende Fragen halbwegs zu beantworten. Die ewigen Hintergründe des Daseins, die Möglichkeiten (von Form und Sinn), sind nicht existentiae, sondern essentiae. Sie sind deutlich absonderbar von unserer Erkenntnis ihrer selbst. Sie, die Möglichkeiten, „sind" (als essentiae) auch dann, wenn der Mensch (dieser oder jener) sie noch nicht oder überhaupt nie „hat". Die Erkenntnisse aber sind nur, sobald ein Mensch sie hat. Und dann fallen sie unter jenen Oberbegriff der Zwecke. Sie sind wie Schlüssel zu Schlössern, die bereits bestehen. Die bloßen Möglichkeiten sind Schlösser ohne Schlüssel.

In der organischen Natur herrscht Zweckmäßigkeit; sie verleitet dazu, einen vorausschauenden Willen in die personi-

fizierte Natur hineinzuverlegen, aus der Natur eine überall wirkende persönliche Kraft, einen Geist oder Gott zu machen. Aber die Natur ist kein überlegendes Wesen, das Zwecke setzt. Der „Zwecken" heißt das in die Zielscheibe Eingezwickte, der Bolzen. Der Zwecken hat den Zweck, das Ziel zu erreichen. Der Zweck im geistigen Sinn ist das Erreichen des Zieles durch das Mittel, es ist der Schlußzustand einer Handlung[1]. Der Handelnde nimmt als geistiges Wesen den Schlußzustand bewußt als Möglichkeit, als Vorstellung vor-weg und setzt jenen Zustand als Ziel; in die „Mitte" legt er die Handlung, die nur „Mittel" ist und sich unter Umständen auch noch anderer Mittel bedient, des Zwecken, der Instrumente, die ebenfalls erst vor-gestellt, dann schrittweise durch Handlungen her-gestellt werden[2]. Man redet hier von Finalität gegenüber der Kausalität der Natur, wogegen eingewandt wurde, auch die sogenannte Finalität sei Kausalität, denn jener vorgestellte künftige Zustand ziehe ja nicht von sich aus, d. h. aus der Zukunft die Gegenwart an, sondern die Vorstellung sei zeitlich das Vorausgehende, der Grund für die Folge, und jene Vorstellung sei ja, wie immer man sich die Abhängigkeit der psychischen Gegebenheiten vom Gehirn und dem ganzen Leib denken mag, wieder in eine kausale Kette eingespannt. Das ist zwar völlig richtig, aber das Entscheidende ist doch die Zwecksetzung selbst. Die Natur in all ihrer Zweckmäßigkeit hat keine Zwecke als Zwecksetzungen, weil der Keim der Birke, des Walfisches gar nicht die Absicht hat, das zu werden, was er im Schlußzustand wird, er hat auch nicht die Möglichkeit, etwas anderes zu werden, als er wird, etwas anderes zu tun, als er tut. Es fehlt jenes Vorwegsetzen des Zieles. Darum kann man ruhig zugeben, daß jede geistige Zielsetzung kausal bedingt ist, sie

[1] Im Spiel scheint die ganze Handlung zum Zweck zu werden, aber auch hier ist sie, und zwar andauernd, in jedem Moment Mittel, vgl. unten S. 367.

[2] Selbstverständlich bedeutet vorstellen nicht immer ein vor-stellen im Sinne eines zeitlichen voraus- oder vorher-stellen.

ist trotzdem etwas aus dem Rahmen der bloßen, blinden Kausalität Hinausgreifendes, weil hier ein Individuum etwas Neues der Natur gegenüberstellt, durch dessen Erreichen eine zweite Welt ersteht, die Gesamtheit der Sinnvarianten zweiter Dimension, die Welt des menschlichen Geistes[1]. Von hier aus erscheint die gesamte Natur als Mittel für den Menschen. Es ist nur ein sich Überschlagen der Gedanken, wenn diesem Mittel wieder Geist untergeschoben wird im Sinne von geistigem Handeln. Die eindimensionalen Sinnvarianten sind durchwegs zweckfrei, das Schaf hat nicht den Zweck sich fortzupflanzen oder vom Wolf oder Menschen verzehrt zu werden; das Schaf, das vorzeitig an Krankheit oder Verunglücken stirbt, hat nicht seinen „Zweck" verfehlt. Nur vom Standpunkt geistiger Wesen aus, und erst, nachdem der Zweck gesetzt worden ist, das Schaf solle „als Nahrung" dienen, entsteht jene Perspektive vom Zweck der Natur. — Der Unterliegende wird auch in der Pflanzenwelt „als Nahrung" benutzt (Schmarotzerpflanzen). Das Als-Verhältnis, „als" Nahrung, gehört zwar notwendig zur Struktur geistiger Zwecksetzung, aber es genügt nicht als Merkmal des Geistigen, weil es auch in der Natur massenhaft vorkommt. Erst wenn es Mittel eines vor-gestellten Zieles (Schlußzustandes) wird, ist der Sprung in die Geisteswelt getan: die bewußte Zielsetzung greift hinauf in das Reich des Möglichen. Die Natur ist das Wirkliche, der Geist das Reich des Möglichen. Die Wirklichkeit hat „mögliche" Gesetze, aber die Möglichkeit überhaupt (die Möglichkeit Gottes) hat gewissermaßen noch ganz andere „Möglichkeiten".

Um eine vollständige Übersicht aller menschlichen Ziele, d. h. aller menschlichen Sinnvarianten zweiter Dimension zu gewinnen — den Zusatz „menschlich" kann ich von jetzt ab

[1] Die Bauten der Tiere (der Schmetterlingsraupen, der Spinnen, Bienen, Vögel, Dachse usw.) mögen in den einzelnen Exemplaren der gleichen Gattung voneinander abweichen, die Abweichungen vom Regulativ und Typus sind dann durch äußere Bedingungen bestimmt, nicht freie Wahl; die tierischen Werke sind keine zweite Welt in der Natur, sie sind ganz Natur.

beiseite lassen —, brauchen wir uns nur an die Unterscheidung der vier Sinnrichtungen zu halten. Die allgemein erfaßten Ziele dieser Richtungen ergeben die obersten Zweckklassen. Das Ziel ist entweder profan oder ästhetisch oder theoretisch oder sakral, es ist entweder profaner Nutzen oder ästhetisches Versinken oder theoretische Erkenntnis oder sakrale Offenbarung. Diese Ziele sind jeweils statisch, Zustände, ein Haben. Ihnen entsprechen die (dynamischen) Handlungen, die zur Erreichung der Ziele führen, die nützliche Handlung, das ästhetische Betrachten, das theoretische Nachdenken und Erarbeiten der Erkenntnis, die sakrale Versenkung: das sich (mitunter durch künstliche Mittel) in die (passive) Empfänglichkeit für die Offenbarung Versetzen. Sind diese Handlungen auch durchwegs Mittel zur Erreichung der Ziele, so unterscheiden sich von ihnen doch deutlich als Mittel anderer Art die Werke, die abermals in gewissem Sinne statisch sind, d. h. bereitliegen, so daß auch eine noch so dynamische Maschine gegenüber der Handlung, die mit ihr verrichtet wird, den Charakter des Unveränderlichen hat. Diese Werke werden dann leicht mit dem Ziel verwechselt. Aber nicht die Lokomotive ist das Ziel, sondern das rasche Erreichen eines fernen Ortes und dazu dient die Lokomotive als Mittel, während die Handlung das rasche Fahren selbst ist. Es ist deutlich, daß dies Ziel des Erreichens eines Ortes nicht das letzte ist, man sucht den Ort nicht um seiner selbst willen auf, vielmehr um dort geistig zu handeln[1].

Die Ziele sind, soweit es sich um die Selbsterhaltung, Fortpflanzung, Befriedigung von Trieben, reinen Reaktionen auf die Umwelt handelt, Sinn erster Dimension. Die Mittel aber zur Erreichung dieser Ziele können sehr wohl Sinn zweiter Dimension sein, z. B. ist Gesundheit erster, Arznei zweiter Dimension. Umgekehrt: die Ziele selbst können rein geistig

[1] Fährt man nur um des Fahrens willen, wird die Handlung das Ziel, und der Schlußort wird Nebensache. Dann wird die Handlung zum Spiel oder zum Vorwand für andere Handlungen.

sein: Erweiterung der Kenntnisse, Beschaffung ästhetischer Erlebnisse, die Mittel hierzu können sehr wohl erster Dimension sein, nämlich Objekte der Natur. Aber Ziel und Mittel können auch beide zweiter Dimension sein. Die Ziele sind die Beweggründe der Handlungen, und fallen, auch wenn sie geistige sind, unter die Disziplin der Psychologie, die ihre unendliche Mannigfaltigkeit systematisieren mag, einschließlich jener Beweggründe, die auf das Mittel abfärben, in ihm zum Ausdruck kommen und dadurch das Mittel in die dritte Sinndimension erheben; wie z. B. Sprache „als Ausdruck". Ich habe vorläufig nur eine Systematisierung der Werke zweiter Sinndimension zu suchen[1].

1. *Die profanen Werke.* Da alle profanen Zwecke sich zwischen Ich und Welt spannen, sind alle profanen Werke Teile der Welt, also stofflich und als Teil des Ich geistig. Die Werke selbst sind entweder nur Stoffe als Vorrat für etwas, Rohstoffe, oder sie sind aus dem Stoff hergestellte Geräte, dies Wort im weitesten Sinn genommen.

a) Jeder Stoff ist als natürliches Objekt Sinn erster Dimension. So ist die Frucht, die ich pflücke und esse, bloßer Naturgegenstand, wenn ich sie auch bewußt „als" Nahrung auffasse. Sobald ich aber die Früchte sammle, um sie später zu Hause zu verzehren, zu verschenken oder zu verkaufen, ist die logische Struktur verändert. Die Erdbeere „als Vorrat" ist nicht mehr nur Erdbeere (nur Nahrung), ihr Fruchtsein, Nahrungsein wird funktional, die Erdbeere als Erdbeere rückt ein in die Reihe der Elemente des Vorrats, nicht nur des Erdbeervorrats, sondern des Vorrats überhaupt, der daher ein Sinn zweiter Dimension

[1] Eine solche versuchte Hans Freyer: Theorie des objektiven Geistes, Berlin 1923, S. 45. Er unterscheidet fünf Hauptformen des objektiven Geistes: Gebilde, Gerät, Zeichen, Sozialform, Bildung. Der Begriff „Gebilde" umfaßt auch das Kunstwerk. Dies ist eine Verkennung der anderen Sinndimension des Kunstwerks. Aber auch sonst ist die Einteilung unzulänglich; eine Kritik, die in keiner Weise die übrigen Teile des Buches treffen soll.

ist. Erst recht wird die Erdbeere Element, wenn sie verarbeitet wird[1].

Die Vorräte von Stoffen als zweidimensionalen Sinnarten — also nicht chemisch, nicht naturgeschichtlich — unterscheiden wir in Nährstoffe (fest und flüssig), Atmungsstoffe (nützlich und schädlich), Genußstoffe, Heilstoffe, Rauschmittel, Gifte, Stoffe zur Erzeugung von Wärme oder Kälte (Brennstoffe, Kühlstoffe, Betriebsstoffe), zur Herstellung von Geräten und Schmuck. Als eindimensionaler Sinn gesehen sind diese Stoffe Minerale, Gase, Nutzpflanzen, Nutztiere und schließlich auch Nutzmenschen (z. B. Sklaven), wenn man den Begriff Gerät entsprechend weit nimmt (also auch den Sklaven unter „Gerät" subsumiert[2]).

Die anorganischen Nutzstoffe haben zwar Teile, aber keine Unterganzen, die organischen dagegen sind Oberganze und ihre sinnhaften Teile sind Unterganze. Die Unterscheidung von Unterganzen tritt schon bei den Stoffvorräten (Vorratsstoffen) auf, bedeutsam wird sie allerdings erst bei den Geräten.

Die Beschaffung und Zubereitung der Vorratsstoffe ergibt die Sinngebiete des Bergbaus, der Landwirtschaft (Pflanzen- und Tierzucht), der Jagd und Fischerei, des Kochwesens, des

[1] Auch Tiere sammeln Vorräte, aber in ganz begrenzter Auswahl. Immerhin: auch beim Tier geht gewiß die Grenze zwischen Natur und Geist durch das Tier hindurch, falls von Geist bei ihm geredet werden muß.

[2] Es sind allemal bestimmte chemische oder physikalische Kräfte, von denen die Verwendung der Stoffe abhängt. Das Nutztier — eingefangen oder gezüchtet — dient als Nährmittel, als Zug- und Reittier; bestimmte Teile (Fell usw.) werden für Herstellung von Geräten verwendet, aber so verschieden die jeweils benutzten Elemente sind, grundsätzlich steht es auf der gleichen Linie, ob das Tier, geschlachtet, durch seine (eindimensionalen) chemischen Kräfte oder, lebend, durch seine (ein- und nulldimensionalen) biologischen-dynamischen Kräfte Zwecken dienlich gemacht wird. Alle organischen Motoren wie alle anorganischen sind in dieser Perspektive gesehen „Stoffe", Vorrat; als Motor verwendet, wird das fließende Wasser, das ziehende Rind, also der Vorrat, zum Gerät. Bei dieser logischen Auswechslung steigen wir nicht etwa in eine höhere Sinndimension, denn der Vorrat wird nicht zum Element, dasselbe Nutztier ist zuerst Vorrat, dann Gerät, und, wenn es Gerät ist, hört es auf, Vorrat zu sein; wenn es nicht mehr Gerät ist, wird es wieder zum Vorrat, nämlich Gerätsvorrat — es sei denn, daß es überhaupt zur Natur zurückkehrt (durch Verwilderung oder Tod). Diese Überlegung gilt für Naturgegenstände. Über die künstlichen Geräte vgl. die in der nächsten Anmerkung folgende Überlegung.

Arzneiwesens, der gesamten mechanischen und chemischen Technologie.

b) Unter Gerät verstehe ich jedes in profaner Sinnrichtung gesehene Mittel, das nicht als bloßer Vorratsstoff oder überhaupt Stoff gebraucht wird, sondern dazu dient, daß eine profane Handlung „gerät“[1].

Ich subsumiere unter den Begriff Gerät vier Arten: Werkzeug, Zeichen, Leitung, Institution. Dabei weite ich die Wortbedeutung Gerät gegenüber dem Sprachgebrauch aus, ein prägnanter Terminus, der alle vier Arten deckte, fehlt bisher.

α) Werkzeug ist wörtlich Zeug zum Wirken; der Nachdruck liegt nicht auf der Wahl des Zeugs, sondern auf dem Wirken. Ein Stein, der in (für uns) unerreichbarer Tiefe des Erdinnern oder auf dem Monde liegt, ist zweckfrei. Der auf der Erdoberfläche aufliegende Stein kann vom Menschen für allerhand Zwecke benutzt werden, z. B. eine Nuß aufzuschlagen; durch seine Härte ist er zweckmäßiger als die Faust oder die Zähne. Hat der Stein seinen Dienst als Hammer getan und wird er fortgeworfen, so ist er wieder nur noch Naturobjekt, zweckfrei, Sinn erster Dimension. Der Stein „als“ Werkzeug dagegen ist nicht mehr nur Stein, sein Stein-sein wird funktional, der Stein als Stein rückt ein in die Reihe der Elemente des Werkzeugs, das daher Sinn zweiter Sinndimension ist. Das Ziel, die Nuß zu öffnen, ist das gleiche natürliche, ob man Faust und Zähne oder den Stein benutzt, geistig ist die Schaffung des außerhalb der eigenen Organe liegenden Werkzeuges.

Die primitivsten Werkzeuge, Stein und Stock, sind deutliche Verbesserungen (Verstärkung und Verlängerung) der mensch-

[1] In gewissem Sinn ist jedes fertige Gerät zugleich auch Vorrat — nicht Vorratsstoff, es sei denn nach seiner Zerstörung — es wartet auf seine Verwendung, verweist auf die Zukunft, ist futur oder potentiell. In die Handlung eingestellt ist es präsent oder aktuell. Ein Stuhl ist auch dann ein Stuhl, wenn er nicht verwendet wird, nur erfährt er seine Sinnerfüllung erst, wenn ein Mensch auf ihm sitzt — seine adäquate Sinnerfüllung; denn er kann auch inadäquat, z. B. als Waffe, als Stufe benutzt werden, dann bleibt er ebenfalls Stuhl, allerdings nur solange, als er zu seinem ursprünglichen Zweck benutzbar bleibt.

lichen Organe. Schon sie setzen gewisse primitive Überlegungen theoretischer Art über Festigkeit, über die Kraft des Hebelarms usw. voraus, also den Rückgriff auf die nulldimensionalen Elemente Kraft und Raum, mögen die Überlegungen auch nicht explicite vorhanden sein[1].

Unter Werkzeug verstehen wir Handwerkzeug, d. h. nur diejenigen Geräte, die in unmittelbarer Verbindung mit dem Leibe des Menschen wirken; der Mensch leitet sie mit der Hand, dem Fuß und überträgt mit ihnen eine Wirkung auf einen Gegenstand, also unter Umständen auch auf den eigenen Leib (Kamm).

Es gehören hierher die Handwerkszeuge der „Handwerker", die Instrumente zum Messen, Wägen, zum Zünden, Wärmen, Färben, Schreiben, Zeichnen, die optischen und akustischen Instrumente, die einfachen Angriffswaffen und Schutzwaffen (Schild, Panzer, Helm), entsprechend die Kleidung, soweit sie dem Zweck der Verhüllung (aus Scham) und des Schutzes (gegen Verletzung, Temperaturschwankungen, Feuchtigkeit) dient, Wundverbände usw.

Alle oder doch fast alle Werkzeuge bestehen aus sinnhaften Unterganzen, z. B. das Messer aus Klinge und Griff. Bekommt das Messer (als Dolch, Säbel usw.) eine Scheide, so ist diese eine Leitung im echten Sinn, ebenso wie jede Schachtel, jedes Gefäß. Das Objekt ist dann aus zweierlei profanen Sinnarten kombiniert. Von Leitung ist gemeinhin aber auch dort die Rede, wo das Werkzeug nur in Bewegung gesetzt wird, seinen Weg aber (als Leitung) vorgezeichnet findet. Die Verwandlung des Pfeilbogens in die Armbrust macht den Begriff des Maschinellen sehr deutlich. Zielsetzung, Einvisierung und Auslösung besorgt der Schütze, aber das Geschoß geht unter Entspannung der Federung einen maschinell zwangsläufigen Weg. Von hier aus erkennt man rückschauend, daß schon der Pfeilbogen etwas Ma-

[1] Solche Spezialfragen, vor allem die Frage nach der Entstehung und Geschichte des Werkzeugs — allgemein des Geräts — scheiden hier aus, da die Untersuchung vorläufig anhistorisch bleiben soll.

schinelles in primitivster Form enthält, und daß anderseits alle Maschinen, auch die kompliziertesten, in ihrem Grundprinzip aus Werkzeugen bestehen, die ihre vorgeschriebenen Bahnen laufen, sobald ihre Antriebskraft durch Menschenhand ausgelöst wird. Bei einer Schreibfeder schiebt sich zwischen Feder (Werkzeug) und Hand nur der Federhalter (Griff als Unterganzes des Werkzeuges), bei einer Schreibmaschine schiebt sich zwischen das eigentlich schriftbesorgende Werkzeug und die Hand ein komplizierter Apparat mit lauter vorgezeichneten Leitungen (Bahnen). Aber Leitungen dieser Art sind nicht Leitungen in jenem Sinn, den ich meine, wenn ich von der Sinngattung Leitung spreche. Die Maschinen enthalten zwar Leitungen, sind aber selbst nichts als eine höhere Gattung der Werkzeuge und nicht als Ganzes in ihrem Endzweck Leitungen. Man kann aber auch die Maschine als Kombination von Werkzeug und Leitung auffassen.

Deutlich wird dies bei den Fahrzeugen. Bei dem einfachsten Fahrzeug, dem Schubkarren, sind das Rad und die als Hebelarme wirkenden Handgriffe maschinell, die Achse und das Achsenlager des Rades Leitung innerhalb der Maschine. Dagegen sind sowohl die Straße, auf der man den Karren schiebt, wie der Behälter, der die Fracht aufnimmt, Leitungen im echten Sinn. Ob der Motor vorgespannt oder eingebaut wird, ist hierbei Nebensache. Auch bei den höchstentwickelten Fahrzeugen ist das eigentlich Maschinelle deutlich vom Behälter (der Menschen oder sonstiges trägt), unterscheidbar. Das einfache Ruderboot ist ohne das Ruder usw. schwimmender Behälter (Leitung für Fracht), die Ruder sind die Werkzeuge, das Wasser die an sich unbestimmte Leitung für das Boot. An die Ruder lassen sich maschinelle Verbesserungen anknüpfen, so daß dies Werkzeug statt durch Menschenhand unmittelbar die Bewegung zu bewirken, sie mittelbar durch Zwischenschaltung anderer Werkzeuge oder Motoren bewirkt.

Auch für die Erzeugung von Zeichen kann man Werkzeuge

und Maschinen erfinden (Telegraph, Telephon usw.). Die Leitung ist dann abermals von der Maschine selbst klar unterscheidbar, sowohl der Platz, auf dem die Maschine aufgestellt ist, als der Weg, den das Zeichen durchwandern muß.

Die Verwendung der Werkzeuge ergibt die Sinngebiete der Handwerke, die der Verwendung zur Herstellung von neuen Werkzeugen das Gebiet der Werkzeugtechnik. Man beläßt aber mancher Industrie den Namen Handwerk, auch wenn zur Einstellung von Maschinen längst übergegangen worden ist (Müllerei, Bäckerei usw.).

β) Unter Zeichen verstehe ich alle Geräte, die auf etwas anderes verweisen als sich selbst.

Der auf der Erdoberfläche liegende Stein, an sich zweckfrei, kann vom Menschen verwendet werden, die Stelle zu „bezeichnen", wo ein Toter begraben liegt. Der Stein „als" Grabmal ist nicht nur Stein. Sein Steinsein wird funktional, der Stein als Stein rückt ein in die Reihe der Elemente des Males, das darum Sinn zweiter Dimension ist. Das Ziel, die Stelle zu zeigen (bezeichnen), ist das gleiche natürliche, ob man den ausgestreckten Finger benutzt oder den Stein. Geistig ist die Schaffung des außerhalb der eigenen Organe liegenden Zeichens. Es gibt also natürliche und künstliche Zeichen. Da alle Geräte künstlich sind, folgt, daß die Zeichen als Geräte eo ipso künstliche Zeichen sind. Ich teile sie ein in verabredete (konventionelle) und in selbstverständliche Zeichen.

Die verabredeten Zeichen beruhen auf Übereinkunft, sie bedürfen einer Erklärung; der Neuling muß sie lernen. Die Selbstverständlichkeit der anderen Gruppe bezieht sich auf die Zeichen, also nicht die jeweils bezeichnete Sache, die entweder auch auf Übereinkommen beruhen kann oder aus anderen Gründen gelernt werden muß.

Zu den konventionellen Zeichen gehören u. a. die Wertzeichen, Abzeichen, Signale, Sprachzeichen, Schriftzeichen.

Die Wertzeichen beziehen sich auf Größen. Während ein

Stück Metall als Stoff seinen eigenen Wert hat und daher „selbstverständliches" Maßzeichen ist (auch wenn der Wert seiner Höhe noch so sehr schwankt), bedeutet die Banknote, der Pfandbrief, das Stempelzeichen, die Briefmarke einen Wert — bzw. eine Entwertung —, die das Stück Papier als Stoff nicht hat, es ist Zeichen durch Übereinkunft und trägt Schrift als sekundäres Zeichen, als Erklärung für den, der die Schrift zu lesen versteht. Die geprägte Münze ist an sich „selbstverständliches" Maßzeichen wie das ungeprägte Metall, sie wird aber durch die Prägung von den individuell subjektiven Wertungen befreit: ein kleines Goldstück ist für die meisten Menschen als Goldstück unverwertbar, erst durch die Prägung bekommt es den konventionellen Tauschwert.

Abzeichen sind Erkennungsmarken für Zugehörigkeit zu gleichen Gruppen: Landesfarben, Fahnen, Rangzeichen, Vereinszeichen, Parteizeichen, Warenmarken. Bei Uniformen wird die ganze äußere Kleidung zum Abzeichen.

Signale sind teils eine Abart der Abzeichen, teils der Weiser; sie unterscheiden sich durch die Kürze ihrer Dauer. Akustische, optische, kinetische Signale sind z. B. der Glockenschlag bzw. das Lichtzeichen (das zugleich als Leuchtturmzeichen Weiser sein kann) bzw. das Säbelzeichen, Fahnensignal usw. Die Signale sind für die Personen bestimmt, die eine Handlung ausführen sollen, aber sie sind für die Dritten — die Zuschauer —, sobald sie die Zeichen verstehen, Mitteilungen und insofern so gut wie Sprachzeichen.

Sprachzeichen sind die Laute, Worte, Sätze. Die Laute sind durch die natürlichen Sprachwerkzeuge — Lunge, Kehle, Mundhöhle, Zunge, Lippen — hervorgebrachte akustische Gebilde von bestimmter Dauer und Kraft (Lautheit) und als solche Sinnvarianten erster Sinndimension. Als Zeichen für einen Sinn rückt der Laut, die Lautreihe, ein in die Reihe der Elemente des Wortes, das Sinn zweiter Sinndimension ist, nämlich Zeichen für Gegenstände oder ihre Beziehungen. Nur ein geringer

Teil der Worte ist nicht konventionell, die Interjektionen, die aber als unmittelbarer Ausdruck natürliche Mimik sind, also Sinn erster Sinndimension. Dagegen ist in dem Satz: er rief „Oh!" die Interjektion schon zum Zeichen geworden. Denn man könnte ebenso sagen: er stieß einen Ruf der Verwunderung aus. Das „Oh" ist hier zitiert, also akustisches „Abbild" des unmittelbar ausgerufenen „Oh" der Verwunderung. An diese engste Gruppe von Wortabbildungen schließen sich alle onomatopoetischen Wort- und Lautbildungen an. Sie bilden in dem Bestand der konventionellen Sprachzeichen einen Einschlag selbstverständlicher Sprachzeichen, sie haben also mit ästhetischen Fragen zunächst gar nichts zu tun, denn auch Sprachzeichen, die unmittelbar verständlich wären, blieben Zeichen objektiver Art, zu denen das Ästhetische hinzukommen kann, nicht muß. Wären onomatopoetische Worte und Satzteile wirklich ohne jede Erklärung zu verstehen, brauchte man sie — als Kind in der Muttersprache und als Erwachsener bei Fremdsprachen — nicht erst zu lernen, man brauchte für sie weder Lexikon noch Grammatik. Selbst ob der Laut O den Ausruf der Verwunderung bedeute, ist nicht ohne die Kenntnis der anderen Worte oder der Situation zu wissen; „O" bedeutet z. B. im Französischen Wasser. Es gibt viele solche Beispiele, bei denen ein und dieselbe Lautgruppe in verschiedenen Sprachen Verschiedenes bedeutet (z. B. „or": im Deutschen Ohr, im Französischen Gold, im Hebräischen Licht). Das Wort hat in seinem Sprachbereich eine konventionelle Gültigkeit wie eine Banknote. Hiermit ist gar nichts über die Entstehung der Sprache ausgesagt, nichts über ihre Psychologie und geschichtliche Entwicklung, wohl aber über die fertig vorliegende ihrem objektiven Bestand nach. Man braucht nur in diesem Satz Wort für Wort durchzugehen: hiermit, ist, gar, nichts usw. Und wie der in Worte zerpflückte Satz, so ist auch das Gesamtmuster der Worte nach Wortstellung und Grammatik Konvention. Selbstverständlich steht hinter dieser Konvention ein bestimm-

ter tieferer Konventionssinn. Sogar die völlig willkürlich geschaffenen Sprachen des Volapük und Esperanto sind von Beweggründen getragen, die jene Konvention regeln bzw. überhaupt bedingen. Bei der Verabredung im wörtlichen Sinn, z. B. auch bei Neuschöpfung von Worten in der Wissenschaft, in der Technik, und ebenso bei der ursprünglichen Sprachschöpfung der Urzeit oder im Kindermund heute, handelt es sich um das Festhalten einer einmal erzeugten Lautgruppe als Bedeutung für einen bestimmten Sinn. Die Gründe, warum man unter den unendlich vielen Möglichkeiten sich just für diese eine entscheidet, sind psychologische, sie bilden einen Fragenbereich für sich, beziehen sich nicht auf den Sinn der Worte, sondern die Gesinnung, in der sie gebildet und festgehalten werden. Diese Gesinnung selbst ist etwas anderes, Tieferes. Nicht von ihr rede ich, wenn ich die Sprache unter die konventionellen Zeichen einordne. Das Konventionsmäßige besteht darin, daß aus der Lautgruppe als solcher nicht erkannt werden kann, warum sie an diese bestimmte Bedeutung geheftet wird, daß die Vokabel gelernt werden muß. Dies wird am einsichtigsten bei Worten gleicher Sprache und doch verschiedener Bedeutung, etwa Hahn, Strauß, Kiel, Ton, in denen das Eingeständnis liegt, daß der Klang nicht eindeutig einem einzigen Sinn zuordenbar ist. Die Vieldeutigkeit und der Bedeutungswandel der Vokabeln wie die Reichtümer an Synonyma innerhalb der gleichen Sprache und ihrer Mundarten, die Sonderheiten, ja Sonderbarkeiten der Phraseologie, die Wandlung der Grammatik sind Aufgabengebiete der Sprachwissenschaft, die ich hier nicht zu vertreten habe. Sie alle ändern nichts an der Konventionalität der Sprache in dem hier gemeinten Sinn. Die Neubildung von Worten, von Termini technici, ist stets ein Akt konventionsfreier Art, aber er geschieht in der Absicht, das neue Wort in die Konvention einzuführen, die es dann entweder annimmt oder ablehnt.

Die Schriftzeichen sind ebenfalls konventionelle Zeichen, bei

ihnen bedarf es keiner langen Erörterung über ihre Verabredetheit; sie sind optische Zeichen für Sinn jeder Sinndimension: die Zeichen — ⌣ für Zeitdauern, die Buchstaben, Noten für natürliche Schalle; andere Schriftzeichen sind Zeichen für die chemischen Elemente, für die Gestirne und Geschlechter, für Züge mit dritter Klasse, für „Achtung Kurve" usw. Eine besondere Gruppe bilden alle Zeichen für Form, also Größe und Gestalt: Ziffern, „größer" >, „kleiner" <, alle sonstigen Zeichen für die mathematischen Operationen und die der Logistik.

Die Diagramme der Logik, die Fieberkurven und sonstigen Veranschaulichungen graphischer Art (in der Statistik usw.) sind nicht als Schriftzeichen zu nehmen, sie sind auch nicht konventionell, denn sie beruhen nicht auf Willkür; sie sind Zeichen für Vergleiche: „so wie" die Kurve auf und ab fällt im Verlauf des Raumes, „so" die Temperatur im Verlauf der Zeit. Es sind somit gesetzliche geometrische Bilder, die zwischen den Schriftzeichen und den Abbildern stehen.

Eine Zwischenstellung zwischen den verabredeten und den unmittelbar verständlichen Zeichen haben die Male. Sie werden auch meist nur per exclusionem als Zeichen erkannt, da sie weder Werkzeuge noch Leitungen sind. Sie sind aus Stoff hergestellte Geräte der Erinnerung oder der Ehrung: von Toten, Lebenden, Handlungen einzelner oder vieler; sie dienen mitunter zur Heraushebung der Heiligkeit eines Ortes. Es gibt ruhende, mit dem Ort des Toten usw. fest verbundene Male und tragbare, wie z. B. den Ehering als Mal des Gelöbnisses und die zahllosen „Denkmäler", die zugleich Abbilder sind. Die Male sind nämlich nur soweit unmittelbar verständliche Zeichen, als man erkennt, daß sie auf etwas hinweisen. Aber worauf sie hinweisen, ist nur sekundär gegeben: durch mündliche Mitteilung, durch Aufschrift oder durch das Abbild dessen, wofür das Mal Hinweis sein soll. Beim Kruzifix z. B. handelt es sich um ein Abbild, das als Mal gedacht ist, als Erinnerung an die

Kreuzigung Christi, nur für den verständlich, der mit der neutestamentlichen Historie vertraut ist. Bei vielen Mälern ist Abbild mit Schrift vereint.

Als unmittelbar verstehbare Zeichen können gelten: Weiser, Maßzeichen und Abbilder.

Weiser sind Richtungszeichen, nicht etwa Leitungen, denn sie leiten nur fakultativ. Zwei Landstraßen, die sich kreuzen, leiten, man muß sie benutzen und nicht die anliegenden Felder; der Wegweiser dagegen zwingt niemanden, er weist nur, er erklärt die Ziele der Leitung. Die gleiche Rolle spielen die Pfeilmarken etwa bei Heizungshebeln, die Heizung selbst ist Leitung, die Pfeile sind nur Richtungsweiser für die Ziele: warm und kalt. Schrift ist auch hier nur sekundäres Zeichen für das nicht Selbstverständliche des Weisers, aber das Weisen an sich ist das Selbstverständliche an dieser Gattung der Zeichen, sie sind Übersetzung der Mimik des Zeigefingers, des Armes, des Winkes durch Kopf und Auge in die zweite Sinndimension.

Maßzeichen sind Zeichen für Größen, sie sind selbstverständlich und eindeutig, sobald einmal das Maß vorgegeben ist. Alle Meßgeräte sind Werkzeuge oder auch Leitungen, aber die Skalen an ihnen sind Maßzeichen. Der einzelne Strich ist als Zeichen nicht ausschließlich Strich. Nicht selbstverständlich, vielmehr konventionell ist die Wahl der Skala, z. B. die von 0 und 1 beim Thermometer. Ist aber diese getroffen, dann bedarf das Maßzeichen keiner Erläuterung. Auf dem Zifferblatt der Uhr ist die Zwölfstündigkeit willkürlich, die Ziffern sind Schrift, die Zeiger sind Weiser, das Ganze ist Werkzeug (das Uhrwerk ist Maschine), aber die Striche der Skala sind Maßzeichen und diese sind unmittelbar verständlich. Beispiele für Maßzeichen: der Kilometerstein (der zugleich als Mal für diesen Maßpunkt gelten kann), Eichzeichen, trigonometrische Punkte, aber auch der Kalender als Maßzeichen für Woche, Monat, Jahr, die selbst auf natürlichen Maßen beruhen; Feiertage (Gedenk-

tage) sind verwandt den Malen, es sind Zeitmale; der Sonntag als Ruhetag dagegen ist festgelegt durch Übereinkunft. (Die Feier, das Feierzeichen, das Fest gehören zu den künstlichen Sinnvarianten ästhetischer Sinnrichtung.)

Abbilder sind Zeichen, die durch ihre Gestalt auf einen anderen Gegenstand (das Vorbild) auf Grund der Ähnlichkeit hinweisen; durch die Ähnlichkeit werden sie zu unmittelbar verständlichen Zeichen, sobald das Vorbild und dies auch seinem Sinn nach bekannt ist[1]. Noologisch ist am Abbild der Hinweis und Ersatz des Vorbildes, das Morphologische an ihm ist die Ähnlichkeit mit der Gestalt des Vorbildes. Die Abbilder sind Zeichen für nulldimensionale Sinnvarianten, die nur gedacht werden können, so ist das gezeichnete Quadrat das stoffliche Abbild des gedachten geometrischen Quadrates. Oder sie sind Zeichen für Naturgegenstände oder für Phantasiegebilde (wie der Kentaur, der Teufel) oder für zu erzeugende Gegenstände. In letzterem Fall scheint sich das Verhältnis umzukehren, aber nur zeitlich, nicht sinnhaft ist der Entwurf des Tisches das Vorbild, denn sinnhaft ist der Entwurf das Abbild des Tisches, ob er nun fertig ist oder nicht. Aber auch für den, der den Entwurf als Vorbild betrachten will, bleibt er Zeichen für den Tisch, selbst wenn er nie ausgeführt wird. Zeitlich akustisches Abbild ist z. B. der Kuckucksruf der Uhr: Abbild auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Dagegen ist in der Musik alles, was nicht Tonnachahmung ist, bestimmt nicht Abbild, z. B. die Wiedergabe eines Musikstückes ist nicht Abbild irgendeiner vorausgehenden Aufführung oder des inneren Klangerlebens des Komponisten, aber beim Grammophon kann man darüber streiten, ob die ablaufende Grammophonplatte nicht lediglich Abbild des wirklichen Spiels ist.

[1] Zwei völlig gleiche Wegweiser sind nicht Abbilder voneinander, sie verweisen auf ein drittes, das von völlig anderer Gestalt ist, die Ähnlichkeit beider Weiser erklärt sich aus ihrer gleichen Funktion, jeder für sich ist schon Weiser, keiner ist Vorbild des anderen. Zwei gleiche Male verweisen jedes für sich auf ein drittes bzw. viertes, z. B. zwei gleiche Kriegerkreuze auf zwei verschiedene Tote.

Morphologisch unterscheiden sich Abbilder ein und desselben Vorbilds nach Ähnlichkeitsgraden; die sich so ergebende Stufenreihe mündet im Rebus, der Bilderschrift, und zuletzt in reiner Schrift (was auch genetisch gilt). Nur ist in dieser Reihe ein Bruch dort, wo das Abbild der räumlichen Gestalt zum konventionellen Zeichen der akustischen Gestalt (Wort, Laut) wird.

Das Abbild verschmilzt mit dem Mal, wenn es den tieferen Sinn des Males angibt, z. B. das Porträt mit dem Grabmal. Das Abbild verschmilzt auch mit dem Abzeichen, dem Weiser usw. Die gesamten Gattungen der Zeichen bilden eine Familie von Sinngebieten: Markierung, Eichung, Prägung, Abzeichen- und Signalwesen, Bildnerei, Sprache, Schrift (Druck) von Wertzeichen, Schriftzeichen jeder Art[1].

γ) Leitungen nenne ich alle stofflichen Geräte, die zwar von Menschen eingeleitet (unter Umständen auch ausgeschaltet) werden müssen, die aber dann ihrerseits einen Ablauf stofflicher Art selbst weiter leiten.

Zeitlich wird also stets der Anfang, meist auch das Ende des Ablaufs festgelegt, mitunter auch die Ruhepausen; räumlich handelt es sich um eine Ortsanweisung, die Bestimmung einer Raumstelle für einen bestimmten Zweck oder bestimmte Zwecke. Je nach der Bestimmung, ob Gegenstände in der Leitung ruhen oder sich bewegen sollen, unterscheiden wir Platz und Weg.

Jede ebene, trockene, sichere Raumstelle war für den Urmenschen und ist jederzeit für den Wanderer gleich geeignet als Schlafplatz. Wenn aber der Mensch eine erprobte Stelle dauernd „als" Schlafplatz bestimmt, sich an sie ge-wöhnt, d. h. sie zur Wohnung macht oder sonstwie zweckhaft aussucht, ist die Raumstelle nicht nur Raumstelle, sondern Schlafstelle,

[1] Auch hier lassen sich meist Ober- und Unterganze unterscheiden. Das Buch, die Zeitung, der Brief haben ihre Unterganzen. Wort, Satz, Absatz sind Unterganze der Rede. Die Abbilder übertragen aus dem Vorbild die Unterganzen: Pferdekopf, -rumpf, -bein, und das Pferd kann zum Unterganzen des Reiterschlachtbildes werden.

Wohnstelle. Die Raumstelle als realer Ort der Erdoberfläche, als Sinn erster Dimension rückt ein in die Reihe der Elemente der Wohnung, die daher Sinn zweiter Dimension ist. Leitung aber nenne ich diese Wohnstelle deshalb, weil sie nicht ohne die zu ihr führenden Wege als Ruhepunkt in einem gesamten System von Leit-linien zu denken ist. In diesem Beispiel handelt es sich um die Leitung von Menschen, wobei die Leitung insofern lose ist, als den Menschen ziemlich viel Spielraum gelassen ist.

Anders bei der Maschine, die bestimmte Werkzeuge in engster Bahn leitet, vgl. oben S. 335—336. Die Maschine kann als Zusammenstellung von Leitungen und Werkzeugen aufgefaßt werden, wobei der Werkzeugcharakter ausschlaggebend ist. Die enge Zwangsläufigkeit ist dabei nicht das Entscheidende. Auch reine Leitungen können zwingend sein, z. B. alle Arten Fangnetze, Fallgruben usw. für Tierfang.

Ein Teil der Leitungen sind nichts als Absteckungen von Teilen des natürlichen Bodens, so daß dieser selbst integrierender Bestandteil der Leitung bleibt, die Jagdreviere seit der frühesten Zeit des Jägertums und der Fischerei, die Forste, Äcker, Wiesen, Nutzgärten, Bergwerke. Mittelbar ist in diesen Fällen eine Absteckung beweglicher und auch fester Vorräte gemeint oder erreicht. Das Jagdrevier bedeutet nicht ausschließlich eine Art Behälter jagdbarer Tiere, sondern zugleich die Wege zu ihm und die in ihm samt den Abständen zwischen ihnen. (Entsprechend in den anderen Fällen.) An diese Art Leitungen sind die des Wassers systematisch anschließbar; hier handelt es sich um Kontinuität der Bewegung oder um Ruhelagen des Wassers durch Ziehung von Gräben, durch Anlage von Teichen.

Diesen Leitungen dem Wesen nach gleich sind jene als erstes Beispiel genannten Wohnplätze, die Wohngruben der Vorzeit, ohne und mit Wandschirm, die Zelte und Höhlen. Sobald der Erdboden durch einen zweiten künstlichen überdeckt oder in höherer Lage überbaut wird, entstehen jene Leitungen, die

wir als Haus und Möbel in allen ihren Abwandlungen kennen. Durch die sinnhafte Abtrennung von Stellen für bestimmte Zwecke ergibt sich eine Aufteilung des Hauses in Einzelräume und jedes Raumes abermals, z. B. in den Platz des Herdes, der Mahlzeit. Die Möbel sind den Körperhaltungen der Menschen oder der Aufstapelung von Gegenständen aller Art angepaßte Boden. Stuhl, Tisch, Regal sind „gehobene" Boden, unter Umständen mehrere übereinander (der Tischler spricht hier tatsächlich von Boden) oder beim Schrank die Schubfächer in besonderen Wandungen. Die Möbel, eigentlich Mobilien, sind ihrem Gewicht nach und ihrer Verbindung mit dem Boden nach (Herd, Ofen) sehr oft Immobilien. Aber auch die schwer bewegbaren sind relativ in ihrer Stellung weniger festgelegt als die Abgrenzungen des Zimmers selbst. Zwischen den Möbeln ergeben sich Plätze und Wege im Einzelraum, der selbst durch die Tür in Verbindung mit äußeren Zirkulationsnetzen steht. Den verschließbaren Türen haftet etwas primitiv Maschinelles an. Die Fenster sind sinnhaft Licht- und Luftleitungen. Die künstlichen Beleuchtungen haben ihre feste Stelle im Raum oder sie sind als Leuchter transportable kleine Möbel. Eine systematische Übersicht der vielen Sinngattungen und Sinnarten der Möbel ist hier nicht erforderlich. Abwandlungen sind z. B. die Truhen, Kisten, Schachteln, Betten.

Sobald man sich klar macht, daß die Sinnhaftigkeit jedesmal mit von dem zu Leitenden herrührt, wird die Gleichstellung von Wohnhaus für Menschen, von Käfig, Aquarium, Terrarium für Tiere, von Treibhäusern für Pflanzen, ebenso von Sarg und Grab für die Aufbewahrung der Leiche deutlich. Andrerseits ändert sich grundsätzlich nichts, wenn es sich um Behälter der Weiterleitung von Flüssigkeiten handelt: Faß, Flasche, Krug, Glas oder Röhrenleitung für Flüssigkeiten aller Art, Rauchabzüge in der einfachsten Hütte, in der Fabrik. Die Warmwasserheizungsleitungen sind ähnliche Anlagen, auch die elektrischen Leitungen entsprechen (innerhalb S^0) durchaus den offenen

Wassergräben (innerhalb S^1), nur ist hier nicht der Erdboden als Leitung benutzt — oder wenn, dann in ganz anderem Sinn.

Fahrzeuge sind in der doppelten, schon besprochenen Weise Leitungen; denn der Apparat des eigentlichen Fahrzeugs, die Schlittenkufen, die Räder usw. enthalten als Maschinen Leitungen, und der darauf liegende Boden oder das Gehäuse, die zur Aufnahme des zu Verfrachtenden dienen, sind Behälter. Nur beim einfachen Kahn fällt beides scheinbar zusammen, aber die Gleitfläche ist auch hier ihrer Funktion nach von der Tragfläche für die Fracht unterscheidbar. Alle Fahrzeuge bedürfen eines Kraftantriebs, Menschenkraft, Tierkräfte oder physikalische, chemische Motoren. Nur die Menschenkraft ist zugleich auch der Leiter der Leitung, bei Tier und Maschinenmotor muß ein Mensch als Leiter hinzukommen, um mittelbar leitend auf die Leitung einzuwirken.

Es findet also eine Verschränkung statt: der sich auf seinen eigenen Gliedern bewegende Mensch schafft für bestimmte Arbeitsgliederung getrennte Raumstellen und somit Leitungen für sich selbst. Auf solchen Wegen bewegt er aber auch die Fahrzeuge, die ihrerseits wieder geleitete Leitungen sind, geleitet durch eben den Menschen, der die Wegleitung angelegt hat, die ihn zum Ziel leiten soll. Bodenbebauung, Bodenausnutzung (Bergbau, Forstwesen), Wege- und Wasserbau, Maschinenbau, Hochbau, Heizung und Lüftung, alle diese Leitungsarten hängen zusammen und bilden ein arteigenes Geistesgebiet, das man im engeren Sinn als Technik bezeichnet hat. Zu ihr gehört noch die zeitliche Betriebsregelung.

Zeitliche Leitung ist der Jahresplan, Mehrjahresplan, der Wochen- und Stundenplan, mag er durch die Natur der Jahreszeiten, der Tageszeiten mitbestimmt oder völlig frei sein, er ist stets Sinn zweiter Sinndimension, wenn er in Voraussicht der Zweckhaftigkeit ebenso als Geleise festgelegt wird wie die räumlichen Geleise und Bahnen. Alle Leitungen sind, wie ich gleich zu Beginn sagte, vom Menschen einzuleiten, sie haben

ihren zeitlichen Anfang. Zu ihnen gehören als wichtige Unterganze die Schalter, die Türen, Klappen, Stöpsel usw. Bei offenen ruhenden Behältern, wie etwa Krug und Becken, vergesse man nicht, daß sie bei Füllung und Leerung bewegt werden, letzteres durch Kippen und Ausschwenken. Stets ist auch bei scheinbar ruhenden Leitungen das zeitliche Moment vorhanden. Selbst der Sarg hat dieses Moment des Aufnehmens des Leichnams, ehe er geschlossen wird und wenn der Sarg nicht vermodert, kann es vorkommen, daß selbst er wieder geöffnet wird. Der Zustrom aber regelt sich durch die Entschlüsse der Menschen. Wenn etwa eine Menschenversammlung stattfindet, strömen die Menschen an die Versammlungsstätte auf vorgezeichneten Wegen durch bestimmte Zugänge und auf Wegen im Versammlungsraum zu Sitzplätzen, Stehplätzen, Rednertribünen usw. Dies währt solange wie die Größe des vorher geschaffenen Raumes reicht, bei Überandrang werden die Türen geschlossen. Aber die Frage, wer kommt, was verhandelt wird, ist eine völlig andere als die Leitung selbst. Sie beruht auf der Arbeitsteilung und zeitlichen und räumlichen Arbeitsregelung der Menschen.

δ) Aufgaben oder Institutionen sind unstoffliche, d. h. geistige Leitungen für geistige Abläufe, in denen der Mensch die Rolle des Werkzeugs hat. Die Werkzeuge sind ja als Organe des Menschen zu betrachten, die nur die geforderte Arbeit besser leisten als die natürlichen Arbeitsorgane des Menschen, Hände, Fingernägel, Zähne usw. Ebenso kann der ganze Mensch für eine Arbeit eingestellt werden oder sich anbieten, weil er durch Teileigenschaften: Begabung, Übung oder Besitz passender Werkzeuge besser für eine Arbeit geeignet ist als die anderen. Man spricht dann von Arbeitsteilung. Institution ist dort gegeben, wo mit der Einstellung solcher Menschen gerechnet wird, aber die Arbeit bereits vorgezeichnet liegt, wo also die Arbeitsteilung in einer Aufgabenteilung vorweggeschaffen ist. Der Mensch „als“ Gärtner oder „als“ Arzt ist Werkzeug seiner

Mitmenschen, sobald er nicht für sich selbst pflanzt, nicht sich selbst ärztlich behandelt. Sein Menschsein rückt ein in die Reihe der Elemente des Gärtners oder Arztes. Aber, worauf es hier ankommt, ist die Absteckung der Gärtnerei und Heiltätigkeit als Berufe. Denn der Arzt, der in seinen Mußestunden Obst zieht, ist nicht im gleichen Sinn Gärtner wie der Berufsgärtner und entsprechend der Gärtner kein Arzt, wenn er sich auch einmal eine Schnittwunde an der Hand verbindet. Selbst wenn der Arzt edlere Rosen zieht als der Gärtner, ist er eben doch Arzt, auf die Qualität kommt es hier nicht an; denn es handelt sich um die Hineinstellung des Werkzeugs „Mensch" in den Beruf, mag dies Werkzeug besser oder schlechter sein. Der Mensch „als" Berufsmensch ist Sinn zweiter Sinndimension. Trotzdem ist hier nicht eigentlich von den Menschen zu reden, sondern den Berufen oder allgemein den Aufgabenkreisen, die abgesteckt werden und dann selbständig da sind, auch wenn der Mensch fehlen sollte. Jeder einmal geschaffene Aufgabenkreis saugt gierig Menschen an, sobald er leer steht. Wohl jeder abgesteckte Aufgabenkreis ist mit einer kleinen, größeren oder auch unabsehbar großen Zahl von konkreten Werkzeugen, Zeichen und Leitungen ausgestattet, die Aufgabenkreise selbst übergreifen einander und sind hierarchisch gestaffelt. Man denke z. B. an die Institution des Feldherrn; ob er ein guter oder schlechter Feldherr sei, ist hier gleichgültig; wer immer in dies Amt gelangt, findet eine Fülle von anderen militärischen Institutionen sich untergeordnet, alle ausgestattet mit Werkzeugen, Zeichen, Leitungen, bis herab zum letzten Posten. Ich versuche hier nur von den geistigen Institutionen selbst einen schematischen Überblick zu geben und dies wieder nur im Allgemeinsten.

Die Arten der Berufe ergeben sich aus den Arbeitszielen und der Arbeitsteilung; es können daher mit neuen Zielen und Aufteilungen stets neue Berufe entstehen, alte verschwinden. Da stets Geist und Leib zusammen tätig sind, ist die Einteilung

in Kopf- und Handarbeit unstreng. Gemeint ist mitunter der Unterschied von Zielsetzung und Ausführung als Berufen. Das Verhältnis von Angebenden und Ausführenden ist durchaus kein politisches. Der Angebende (Erfinder, Architekt, Ingenieur) wartet auf seinen zugehörigen Ausführer (Arbeiter, Handarbeiter), aber er kann niemanden zur Ausführung zwingen. Der Entwurf geht begreiflicherweise stets voran und die Ausführung folgt, aber folgen ist hier nicht gehorchen. Alle Berufe sind frei. Der Kaufmann öffnet seinen Laden, wartet mit seinem Angebot auf Nachfrage, tritt in Wettbewerb. Ebenso wartet der Handwerker auf den Ruf, die Berufung. Oder der Erzeuger wartet mit der Herstellung der Ware, bis die Bestellung vorliegt. Aber auch dann bleibt er an sich frei, niemand kann ihn zwingen Ware zu erzeugen, es sei denn die Not oder eben der Staat. Denn da alle Berufe auf der Teilung der gemeinsamen Gesamtarbeit beruhen, so findet nur derjenige Mensch Anteil an den übrigen Arbeitserträgnissen, der seine eigene Arbeit als Gegenwert einzustellen hat. Hier knüpft der schwierige Komplex von Fragen der Wirtschaft und des Tauschwertes an; aber beide sind keine Institutionen. Die Wirtschaft ist die Gesamtarbeit zur Erhaltung des Lebens der Menschen, die Mittel zur Lebenserhaltung sind Stoffe und Vorräte, Werkzeuge, Zeichen, Leitungen. Dagegen Institutionen sind nur mittelbar zur Lebenserhaltung dienlich, sie erleichtern die Beschaffung jener unmittelbar notwendigen Dinge, sind eine Teilung des Herstellungsvorganges unter verschiedene Menschen, sind Organisation, nicht Wirtschaft. Die Tauschobjekte (Naturalien, Austausch, Geld) sind stoffliche Gegenstände, auch das Geld selbst ist keine Institution, dagegen ist die Bank eine Institution für den Umlauf des Geldes. Die Wirtschaft ist vielmehr ein „Sinngebiet", ein Gebiet profaner Zwecke. Der Beruf dagegen ist eine profane „Institution", die auch völlig Anderes wie Wirtschaft in sich aufnehmen kann, z. B. der Beruf des Soldaten. Ja der Beruf, obwohl selbst profan, kann auch den anderen

Sinnrichtungen dienen: der Beruf des Schmückens, Forschens usw. So scheint es fast, als wäre der Beruf nur die „Form", die auf den „Inhalt" wartet. Aber das stimmt nicht. Zwar hat selbstverständlich jeder Beruf seine formale Seite, aber der Beruf ist selbst „Sinn". Der Mensch ist der Träger oder Erfüller, aber nicht der Sinn des Berufes. Sonst müßte man etwa den Satz aufstellen können: der Sinn des Feldherrnberufes ist Cäsar, was offenkundig Unsinn ist. Sicher ist der Beruf potentieller Sinn, der erst aktuell wird, sobald ein Mensch ihn erfüllt und dann erhält er nicht etwa erst Sinn überhaupt, wohl aber besonderen Sinn und vor allem eine bestimmte Gesinnung durch diesen bestimmten Menschen.

Vom Beruf unterscheidet sich das Amt durch den Charakter der teilweisen Unfreiheit. Und dies meist in zwiefachem Sinn. Der Beamte ist insofern unfrei, als er in eine Hierarchie eingeordnet und von Gesetzen, Vorschriften, Ausführungsbestimmungen eingeengt, nur ausführt, was befohlen wird oder beschlossen ist, wenn ihm auch ein gewisser Spielraum der Auslegung bleibt, und er macht zweitens aktiv andere unfrei, indem er gegenüber den vom Amt erfaßten Menschen autoritäre Macht ist. Im übrigen ist der einzelne Beamte wie ein Berufsmensch anzusehen; er muß für sein Amt Begabung haben und geschult sein. Freilich hat auch hier die Qualität der Amtsausübung mit der Wesenheit des Amtes selbst nichts zu tun. Auch der schlechte Beamte ist Beamter. Aber wie beim Beruf bekommt das Amt (das z. B. sinnhaft bedeutet, Richter zu sein) seinen besonderen Sinn und seine Gesinnung erst jeweils durch den Menschen, der es ausfüllt.

Die Zusammengehörigkeit der Begriffe Beruf und Amt sowie ihre Gegensätzlichkeit: Machtlosigkeit und Macht, sind paradigmatisch für die Institutionen Gesellschaft und Staat, für Sitte und Recht.

Das Wort Gesellschaft meine ich hier in jenem soziologischen Sinn, der die Menschen in ihrer freien Wechselbeziehung be-

trachtet. Die Menschen in erster Sinndimension, als Natur, stehen zueinander im profanen Verhältnis von Liebe und Haß, Sympathie oder Neutralität. Die Menschheit ist, so gesehen, noch keine Gesellschaft; sie wird es erst durch die Arbeitsteilung, die Berufe. Der eine ist dann auf den anderen angewiesen und diese Verbundenheit bedeutet, daß die vorher eigenbrötlerisch allein auf sich gestellten Robinsons zu „Gesellen", zur Gesellschaft werden. Gesellschaft als Institution ist die wechselseitige Ergänzung der Aufgaben zur Gesamtaufgabe der Erhaltung aller Menschen. Mann und Weib, die sich geschlechtlich verbinden, sind keine „Gesellschaft", aber wenn sie zur Erhaltung des Nachwuchses ihre Arbeit teilen, bilden sie Ehe und Familie zur Zelle der Gesellschaft um, solange nicht ein Machtverhältnis hinzukommt; denn die Frau als Sklavin des Mannes gerät in eine Abhängigkeit von einer Macht. Dies Machtverhältnis kann nun wieder reine Natur sein und auf jeweiliger Gewalttat S^1 beruhen. Erst wenn die Macht mit der Drohung auskommt, gefürchtet und jedenfalls anerkannt wird, ist sie zur Institution, also zu Sinn zweiter Sinndimension geworden. Der natürliche Mensch rückt ein in die Reihe der Elemente des Machthabers. Die gesamte Gesellschaft kann von solchen Machtverhältnissen durchsetzt werden. Die primitivste Stufe von Machtstellung S^2 ist die des Familienoberhauptes. In der Wechselbeziehung benachbarter Familien ergibt sich ein Gleichgewicht der einzelnen Machthaber durch Unterordnung unter eine oberste Macht. Träger der Macht ist ein konkreter Mensch S^2 aber nicht er selbst ist hier gemeint, sondern die Institution, die er mit seinen individuellen Fähigkeiten ausfüllt, nämlich das gesetzlich festgelegte Amt S^2 der Machtausübung. Der Häuptling, der König, ist die Spitze einer Organisation von Machtstellen, er gehört dieser Gesamtordnung selbst ebenso an wie die Menschen, die keine Machtstelle ausfüllen, derer sich aber jene Stellen bemächtigen. Der Staat ist die Institution für die Leitung der Macht. Die Gesellschaft ist das Objekt des

Staates. Alles Staatliche ist öffentlich, alles in einem engeren Sinn Gesellschaftliche privat[1]. Alles Staatliche ist durch Gesetze festgelegt, alles Gesellschaftliche durch stille freie Übereinkunft, d. h. durch Brauch (Sitte). Es mag oft schwierig sein, die Grenze beider Gebiete zu erkennen: z. B. wann die Bräuche der Eheschließung in das Gesetz übergehen. Dennoch bleiben begrifflich und daher auch sprachlich deutlich unterschieden: Liebe als reine Natur, Konkubinat als private, Ehe als öffentliche Bindung. Die Grenzen des Staatlichen sind schwankend — ich rede nicht von den geographischen Grenzen; in Zeiten von Not und Krieg dringt das Gesetz in die letzten privaten Verhältnisse vor. Die Menschen werden immer mehr verbeamtet. Jeder Mann muß Krieger werden, bekommt also seine festgelegte Aufgabe von Angriff, Verteidigung, Erkundung, militärischer Führung oder Verwaltung, er muß seinen Beruf (Ackerbau, Handwerk) aufgeben oder ihn ganz in den Dienst des Staates stellen. In Zeiten der Sekurität zieht sich der Staat als Machtinstitut von vielen privaten Verhältnissen wieder zurück; er wird wieder nur Verwaltungskörper und Wächter über die Erfüllung der Gesetze.

Die Gesetze sind „Werke" der Menschen, geistige Leitungen entsprechend den stofflichen Leitungen. Der Mensch gibt sich selbst und seinen Mitmenschen Gesetze, bei höheren Kulturstufen wird das Gesetzgeben Sache bestimmter Berufe und Ämter. An sich ist der Staat seinem Wesen nach Leitung der Macht, aber da nun die Gesetze sozusagen die Leitungsröhren sind, entsteht der Kampf um die Festsetzung und Durchsetzung der Gesetze, es sei denn, die Gesetze selbst schalten diesen Kampf aus. Sonst bilden sich Parteien, die eine Änderung vorhandener Gesetze zugunsten ihrer Zwecke und Interessen anstreben. Parteien sind ebenfalls geistige Institutionen, die selbst wieder ihre Organisation haben (Ämter). Der Kampf der Parteien und

[1] In weiterem Sinn ist umgekehrt der Staat nur eine Seite des Gesellschaftlichen. In diesem weiteren Sinn benutze ich den Begriff in der Soziologie (S. 781 ff.).

der Strömungen in den Parteien um die Gesetzgebung und Macht ist das, was man im engeren Sinn als Politik bezeichnet. Politischer Ehrgeiz muß sich mit einer Zielsetzung verknüpfen, die entweder nur Parteiziel ist oder Ziel der ganzen Gesellschaft (des Staates). Und dies entweder im Sinn einer Unterwerfung aller unter eine Partei oder unter den Machtwillen S^2 eines Despoten (Diktators), durch Gewalt S^1 oder im Sinne eines Ausgleichs der verschiedenen Standes- und Parteiinteressen.

In jeder Partei gilt als ausschlaggebend für die Zugehörigkeit zu ihr die Gleichheit der Meinung über die Zielsetzung des Staates. Zur Schaffung von Parteien gehört die Überredung, Propaganda, die zur Überzeugung werden soll, die aber nur solange anhält, als die Probe auf die Parteiforderungen entweder noch gar nicht gemacht werden kann (solange die Partei um die Macht kämpft) oder solange sie diese Probe besteht. Denn sobald sich die Hoffnungen nicht erfüllen, hilft keine Überredungskunst mehr und die Menschen (Massen) wenden sich neuen lockenden Ideen zu. So ist auch die Rolle des Führers zu allen Zeiten, bei allen Völkern eine Institution S^2, die sich aus dem Verlangen S^1 der Masse ergibt, Zielsetzungen, Entschlüsse und Verantwortung auf andere Schultern abzuladen.

Immer ist die leere Institution als solche von den sie ausfüllenden individuellen Menschen scharf zu unterscheiden. Die Institution des Staates oder der Partei ist dennoch keine bloße Form. Staat hat Form, ist aber Sinn, d. h. ist ein Zusammenspiel von sinnvollen (darum noch nicht immer vernünftigen) Handlungen. Die Form des Staates — ob Despotismus oder Parlamentarismus usw. — ist oft ganz Nebensache gegenüber dem, was durch diese Staatsform an Sinn geschaffen wird, d. h. was für Gesetze zur Regelung der Entstehung und Erhaltung von sonstigen Werken (Werkzeugen, Leitungen, Zeichen oder auch Institutionen) gegeben werden. Mit den Menschen, die in die Ämter gelangen, kommt erst der eigentliche „bestimmte" Sinn in den unbestimmten von Partei und Staat, vor allem aber

bringen sie die Gesinnung herein, die hinter dem Vordergrundsinn als der „eigentliche" Sinn steht. Der Staat ist zwar Institution zur Ausübung der Macht, aber die Macht dient zur Durchsetzung ständig sich wandelnder Gesinnung sich ablösender Machthaber.

Die soziale (gesellschaftliche) und politische (staatliche) Gesinnung nennt man die Sittlichkeit. Auch minderwertige Gesinnung schafft Gesellschaft und Staat, ja die Unsittlichkeit ist fast immer ebenso stark mitbestimmend gewesen wie die Sittlichkeit, wobei die Entscheidung über das, was sittlich oder unsittlich sei, hier nicht erörtert werden kann. Es ist auch durchaus nicht immer gesagt, daß ein Mensch, der im Besitz der Macht handelt, Unsittliches gewollt hat, wenn das Ergebnis schlecht ausfällt. Politiker, die wirklich nur zerstören wollen, dürften selten sein. Dagegen ist es ein beliebtes Kampfmittel, dem Gegner böse Absicht zu unterschieben und propagandistisch eine Karikatur zu schaffen, gegen die sich dann leicht wettern läßt. Der üble Ausgang politischer Leistungen ist nur ein Urteil über den Mangel an logischer Klarheit und Voraussicht, mitunter die Entschleierung propagandistischer Mittel als bloßer Mittel, zur Macht zu gelangen.

Die Sittlichkeit als (positivwertige) Gesinnung von Gesellschaft und Staat aufgefaßt ist die eine Sonderseite der praktischen (oder profanen) Gesinnung überhaupt. Hinter allen Zwecken steht die Zweckgesinnung und hinter den profanen Zwecken der Werkzeuge, Zeichen, Leitungen und Aufgaben die profane Zweckgesinnung der Nützlichkeit. Allerdings soll damit nicht einem Utilitarismus das Wort geredet werden. Sittlich ist nicht das dem einzelnen Nützliche, nicht das im Gegensatz zum Schädlichen Nützliche, sondern es soll der Begriff des Nützens völlig neutral verstanden werden als das spezifisch „Andere" (nicht Entgegengesetzte) gegenüber dem Sakralen, Ästhetischen und Theoretischen. Man mag daher wohl lieber vom Profanen (Weltlichen) oder Praktischen sprechen.

Die Gesamtheit der Werkzeuge, Zeichen, Leitungen, Institutionen ergeben das Sinnmuster von profanem Sinn. Jeder „Kulturkreis" ist figural aus den besonderen Werkzeugen, Zeichen, Leitungen und Institutionen zusammengesetzt, die er zu einer bestimmten Zeit hat, soweit er als Kreis profaner Kultur gemeint wird. Aber der Kulturkreis im vollen Sinn umfaßt auch die jeweiligen ästhetischen, theoretischen und sakralen „Werke".

2. Die ästhetischen Werke. Die auf S. 7 gegebene Charakterisierung der ästhetischen Einstellung genügt vorläufig, um einzusehen, daß der Mensch (selbst ganz Natur) entweder auf ein Stück Natur (auch die ganze) sich in ästhetischer Seelenverfassung einstellen kann, ohne dabei an diesem Objekt irgendetwas zu ändern — er schafft kein Werk, er ändert nur sich selbst in seinem tiefsten subjektivsten Innern — oder daß er (selbst ganz Natur, aber zugleich selbst ganz Geist) ein Stück Natur als Mittel zurecht macht, also künstlich verändert, um dies Mittel jederzeit als Objekt ästhetischer Einstellung verwenden zu können. In diesem zweiten Fall schafft er etwas Objektives, außerhalb seiner selbst Liegendes, ein Werk. Die ästhetischen Werke sind ästhetische „Mittel". Wir unterscheiden zwei Hauptarten: Schmuck und Spiel.

a) Der Schmuck. Eine leere Muschelschale kann als Gefäß zum Wasserschöpfen oder als Werkzeug zum Ritzen, als Zeichen zum Tauschverkehr benutzt werden, sie wird dann zwar Sinn zweiter Sinndimension, aber profaner Art. Sie bleibt, wenn ich mich ästhetisch in sie versenke, durchaus Natur (S^1); aber dieselbe Muschel als ästhetisches Mittel ist Schmuck. Die Muschel als Muschel rückt ein in die Reihe der Elemente des Schmuckes, der daher Sinn zweiter Sinndimension ist.

Der Schmuck ist potentiell oder aktuell. Die Blume, die ich pflücke, von der ich noch nicht genau weiß, wo und wie, wohl aber daß ich sie als Schmuck anbringen werde, ist bereits Schmuckvorrat, potentieller Schmuck, denn ich erhebe sie

zum ästhetischen Mittel. Die logische Struktur ist die nämliche wie beim Gerät. Wie das Messer dazu dient, einen Gegenstand nützlich zu verändern, dient entsprechend der Schmuck dazu, einen Gegenstand ästhetisch zu verändern. Beidemal ist ein zweites Objekt erforderlich, damit der Zweck eintritt, beidemal sind die Mittel potentiell schon fertige „Werke". Der Träger des Schmuckes ist also ebensowenig realiter nötig wie mein Bleistift für mein Messer. Das Messer ist bereits Messer, auch ohne daß ich den Bleistift spitze, und der Schmuck im Juwelierladen ist bereits Schmuck, noch ehe er von jemandem getragen wird. Aber der Träger ist nötig für die Aktualität des Schmuckes. — Das Messer ist ein profanes Mittel, soweit es zum Schneiden dienen soll und dient; in dasselbe Messer kann ich mich ästhetisch versenken, ohne daß es deshalb schon Schmuck würde. Es genügt nicht, zu sagen: Schmuck ist ein Mittel, und nicht zu sagen: er ist ästhetisch, es muß beides zusammenkommen. Das Messer (oder was sonst gewählt wird) ist erst dann Schmuck, wenn es „ästhetisches Mittel" ist.

Ich verstehe unter Schmuck zunächst nur stoffliche (körperliche) Gegenstände. Die Arten des Schmuckes ergeben sich aus der Zugehörigkeit zur ersten oder zur zweiten Sinndimension: natürlicher und künstlicher Schmuck.

Als natürlicher Schmuck dienen tote und lebende Naturobjekte.

Tote Naturobjekte sind Steine (irgendwelche gewöhnliche Steine oder Edelsteine) und Erden als Farbstoffe; Teile von Pflanzen (Zweige, Blätter, Blüten, Früchte), Teile von Tieren (Muschelschalen, Zähne, Federn, Felle), bei primitiven Völkern auch Teile von Menschen (Skalpe, soweit es sich dabei nicht schon um das Siegessymbol handelt), aber auch bei sehr hochstehenden Völkern die Perücke aus Menschenhaar, soweit sie nicht unter den Begriff Kleidung oder Spielzeug fällt (beides bei Verkleidung).

Lebende Naturobjekte als Schmuck sind Pflanzen, die als

Ganze im Blumentopf oder auch in den Garten, die Straße gesetzt sind, oder Tiere, soweit sie nicht zugleich als Nutztiere dienen. Die Hauskatze ist teils Nutztier (übrigens zugleich auch schädlich, wenn sie außer Mäusen Vögel fängt), teils Spielzeug und Liebling, aber daneben auch Schmuck. Ebenso können Falken, Papageien, Hunde usw. als Schmuck aufgefaßt werden. Wenn Herrscher sich Löwen und Tiger hielten, so spielte auch hier der Schmuckfaktor mit herein. Es ist gewiß ohne viel Worte verständlich, daß selbst der Mensch „als Schmuck" verwendbar ist: im Triumphzug römischer Imperatoren, auf Hofbällen und Festen überhaupt, mögen sie ansonsten noch so viel andere Funktionen haben. Jede Kranzeljungfer ist selbst schon Schmuck, ganz abgesehen vom Schmuck, den sie anhat.

Aller natürliche Schmuck kehrt in die Natur zurück, er verwelkt, verwest, verschwindet (Farben). Dies gilt schließlich ebenso für allen künstlichen Schmuck, der durch physikalische, chemische Vorgänge einmal in Natur zurückverwandelt werden kann.

Von künstlichem Schmuck gibt es zwei Arten: Geräte als Schmuck und Nurschmuck.

Jedes Gerät kann als potentieller Schmuck aufgefaßt werden. Freilich eignen sich verschiedene Geräte verschieden gut dazu, gewöhnlich ist es aber nur Mangel an Phantasie, wenn jemand sich nicht vorstellen kann, daß ein Gerät als Schmuck dienen könne. Die Vorratstoffe — unverpackt, und ohne daß sie ihrerseits geschmückt wären — sind auf jedem Markt zugleich als Schmuck gemeint (Lebewesen, Pflanzen, Landeserzeugnisse); entsprechend sind die Waren aller Art in Warenlagern, Kaufläden, Schaufenstern selbst schon Schmuck, auch ohne daß noch ein sie schmückender Schmuck hinzukäme. Alle Werkzeuge, Leitungen, Zeichen können zu Schmuck werden: Waffen, Fibeln, Kleidung, Gefäße, Möbel, Brunnen, Brücken, Hochbauten jeder Art, Abzeichen, Schrift, Abbilder. Ja in gewissem Sinn können auch Institutionen zugleich Schmuck sein: der Hof-

staat Schmuck des Herrschers, die Garnison Schmuck der Kleinstadt.

Die letzte Art von Schmuck ist der Nurschmuck, der keinen anderen als ästhetischen Zweck hat. Sehr häufig verbindet sich mit Schmuck ein profaner oder sakraler Zweck. Der Ehering ist Zeichen des Gelöbnisses, der Siegelring ist zugleich Werkzeug, um ein Zeichen herzustellen, die Herrscherkrone ist Abzeichen, aber der Fingerring, Armring, Stirnring sind an sich Nurschmuck, wenn sie eben nicht Gelöbnis, Herrschaft usw. bedeuten. Der Nurschmuck ist Leibesschmuck für Menschen und Tiere (festliches Zaumzeug usw.), er ist Geräteschmuck an jeder Art Gerät (das seinerseits Schmuckgerät sein kann, d. h. schon als Gerät selbst Schmuck, noch ehe es seinerseits geschmückt wird). Der Nurschmuck kann noologisch negativ, d. h. durch das Fehlen von profanem, theoretischem und sakralem Zweck bestimmt werden, oder positiv ausgedrückt dadurch, daß er den ausschließlichen Zweck hat, ästhetisches Mittel zu sein.

Wo der Schmuck Unterganze hat, entsteht ein eigener Wortschatz: Teile der Fibel, der Kleidung oder jedes sonstigen Geräteschmucks; auch des Nurschmucks, z. B. Fassung des Steines. Bei schmückender Abbildung gehen die Unterganzen des Vorbilds in das Abbild, also auch in den Schmuck mit ein.

Theoretische und sakrale Werke können als Ganze nicht Schmuck an einem zweiten Objekt sein. Während nämlich die bisher genannten Schmuckarten stofflich waren, müßte theoretischer oder sakraler Schmuck rein gedankliche Existenz haben. Man darf nicht die Theorie mit dem Buch verwechseln, in dem die Theorie gedruckt vorliegt. Es hat keinen Sinn, zu sagen, die Kritik der reinen Vernunft ist ein Schmuck für Kant. Bestenfalls könnte das Buchexemplar in seiner Hand ihm zum Schmuck dienen, wie etwa auf Raffaels Schule von Athen Plato ein Buch in der Hand hält, freilich als Attribut (S^3). Aber dann ist das körperliche Ding der Schmuck, nicht der geistige Inhalt. Auch Buchschmuck darf man nicht als theoretischen Schmuck

bezeichnen, sei er Abbildung oder Nurschmuck. Und diesen Überlegungen entsprechend gilt, daß die Messe selbstverständlich nicht Schmuck des Priesters ist, dies wäre ein völlig sinnloser Satz. Aber die priesterliche Gewandung oder der Kelch, die Monstranz sind allerdings Schmuck, und wenn man will, Schmuck für den Priester in dem vorsichtig annehmbaren Sinn wie das Buch Schmuck für den Gelehrten. Aber das sakrale Gerät ist nicht selbst das eigentlich Sakrale, das rein geistig bleibt.

Dagegen gibt es innerhalb der Sprache nicht nur, sondern innerhalb von Gedanken schmückendes Beiwerk. Das „Epitheton ornans", die Ausschmückung einer Rede, einer Geschichte, eines wissenschaftlichen Werkes mit Gedanken, die nicht „bloß nützlich" sind, die als ästhetisches Mittel gemeint sind, ist jedem geläufig. Ich spreche hier nicht von Kunstwerken explicite, wenn sie auch implicite mit gemeint sind, denn auch ohne Rhetorik gibt es in der Rede Schmuck. Die beste Aufklärung hierüber gibt der Schmuck in der Musik. Aber da es schwer ist, Musik als Nichtkunst zu erfassen, lasse ich dies Beispiel beiseite. Sicher ist der Schmuck theoretischer Art, der gedankliche Schmuck, nur an einem ebenfalls theoretischen Träger möglich, also der Gedanke Schmuck des Gedankenganges selbst und nicht etwa des Denkers. Den Zugang zu diesem Problem bietet erst die Theorie des Spieles.

b) Das Spiel. Der Zweikampf hat den profanen Zweck (Nutzen) der Eroberung oder Verteidigung eines Gegenstandes (unter Umständen des Menschen selbst); im echten Kampf geht es immer um ein ganz wirkliches Ziel, um Gewinn und Verlust, Überordnung und Unterordnung, Freiheit und Knechtschaft, Leben und Tod. Im Kampf ist der Mensch sehr oft ästhetisch eingestellt, er spürt die unbeschreibliche Steigerung des Ichgefühls in Selbstbehauptung, Selbsteinsatz, das Sinken des Ichgefühls in der Verzweiflung des Unterliegens. Der primitive Kampf ist völlig Naturvorgang, Sinn erster Sinndimen-

sion. Der Kampf wird durch Waffen, Angriffs- und Verteidigungsgeräte, mit Werken zweiter Sinndimension ausgefochten oder er wird selbst dazu, wenn er als politische Institution besteht, als Krieg organisierter Wehrmächte in allen Schattierungen von den Bogenschützen der Pygmäenvölker bis zu den Heeren der heutigen großen Staaten. Aber wenn zwei Knaben miteinander balgen und sie den Zweikampf nicht ernst nehmen — befreundete Knaben —, dann ist das Ziel nicht außerhalb gelegen, es soll nichts erobert werden, es geht nicht um Tod und Leben, nur um jenes ästhetische Erlebnis der Steigerung des Ichgefühls im Selbsteinsatz. Dieser Kampf als ästhetisches Mittel ist Kampfspiel. Der Kampf als Kampf rückt ein in die Reihe der Elemente des Spieles, der daher Sinn zweiter Sinndimension ist. Was man beim Militär Kampfspiel nennt, ist kein Spiel; es ist Übungsmittel, Vorbereitung für den Ernstfall und selbst durchaus ernst. Auch das Manöver ist kein Spiel. Das Spiel kann zwar den Nutzen der Einübung für den Ernstfall abwerfen, aber dies ist eine nur gelegentliche und für das Spiel selbst nebensächliche Begleiterscheinung. Bei den Spielen der Tiere erklärt man bekanntlich alles gern aus dem biologischen Gewinn der Einübung und Kräftigung der Muskeln. Selbst wenn diese Erklärung aus einer Entelechie heraus statthaft wäre, ergäbe sie keine Definition, d. h. keine Angabe, was das Spiel selbst ist; sie würde nur angeben, wozu es dient.

Jedes Spiel ist Handlung. Daher immer aktuell — nie potentiell. Aber jedes Spiel bedarf eines Zeugs (Stoffs), des Spielzeugs, das als Werkzeug des Spieles aufzufassen ist und auf Vorrat gehalten werden kann. Dies Spielzeug ist potentiell, es wird erst im Spiel aktuell. Das nächstliegende Spielzeug ist das eigene Ich. Man spielt mit seinem eigenen Leib und eigenen Geist. Das Spielenlassen der Muskeln und Glieder, das Spielenlassen der Gedanken und Einfälle bedeutet (ähnlich dem Kampf) eine Steigerung des Ichgefühls, ein Erleben sogenannt zweckloser eigener Kräfte; Zweck bedeutet bei solcher laxen Ausdrucks-

weise die Einengung auf profanen Zweck (Profit), das Spiel hat eben ästhetischen Zweck, es ist nicht zwecklos überhaupt. Das zweite Spielzeug ist das Du im Liebesspiel, in der Geselligkeit, ein Gegeneinanderspielen leiblicher und geistiger Kräfte (stets ein wenig mit Kampfspiel untermischt). Die dritte Art Spielzeug sind Naturobjekte: die Jagd auf Schmetterlinge, Fische, Vögel, Wild kann zu reinem Spiel für den Menschen werden, nur dem Tier bedeutet es Ernst und Tod, es ist ein grausames Spiel. Die Jagd hört auf, Spiel zu sein, wo sie in Lebenserhaltung, Erwerb oder in Kampf übergeht und im letzteren Fall lebensgefährlich wird. Auch dann kann sie den ästhetischen Faktor behalten und insoweit Spiel und Sport bleiben. Der Kampf von Tieren untereinander, Menschen untereinander (Gladiatorenspiele), Menschen mit Tieren (Stierkampf) ist für diese selbst Ernst, für die Zuschauer Spiel, die Menschen und Tiere werden hier zum Spielzeug und so gibt es zahllose Situationen, wo in weit raffinierterer Weise Menschen zum Spielzeug irgendwelcher Zuschauer gemacht werden. Zum Spielzeug kann jeder Stein werden (wenn der Mensch mit ihm eine Handlung ausführen kann, d. h. wenn er nicht zu schwer ist); jeder Vorratsstoff, auch Werkzeuge, Leitungen, Zeichen. Man kann Institutionen spielen — die Kinder spielen Soldaten, Schule, Hochzeit und Begräbnis —, aber Erwachsene bringen es fertig, auch in und mit den wirklichen Institutionen zu spielen, sie spielen z. B. Soldaten, sogar innerhalb der wirklichen Armee. Auch Schmuck kann als Spielzeug dienen und umgekehrt kann Spielzeug geschmückt werden. Aber wie es einen Nurschmuck gibt, so ein Nurspielzeug. Der Ball hat keinen profanen Zweck, wenigstens keinen solchen Endzweck. Das Messer ist nützlich zum Schneiden, der Ball „nützlich“ zum Spielen, aber das Schneiden selbst ist das Nützliche und das Spielen selbst ist als reines Spiel nicht nützlich, sondern ästhetisch. Gewiß kann man auch Ball spielen, weil es der Arzt verordnet hat, dann wird das Spiel selbst zum Mittel. Solange es

Endzweck ist, bleibt es von nützlichen Handlungen deutlich geschieden. Andererseits gibt es ein Spiel innerhalb nützlicher Handlung. Man kann die einzelnen Handgriffe ästhetisch „genießen", ohne daß die Arbeit als Ganzes zum Spiel wird. Beim Einschlagen eines großen Nagels in einen Balken ist die virtuose Art, wie der geübte Zimmermann mit einem einzigen Schlag die Arbeit tut, sehr wohl fähig, jenes gesteigerte Ichgefühl auszulösen, man sagt: er verrichtet „spielend" seine Arbeit. Der Ungeübte, der immer wieder schlägt und einen völlig nutzlosen Zwischenschlag einschaltet — meist periodisch regelmäßig —, auch zuletzt nochmals ganz überflüssigerweise draufschlägt, der spielt: zwischendurch und nebenher.

Schlagen, Klopfen ist ein Spiel auch für taube Menschen. Der Hörende schließt den begleitenden Schall in sein Spiel ein, er spielt unmittelbar mit den akustischen Geräuschen, Schallen, Tönen. Das nächstgegebene Spielzeug ist der eigene Leib, Klopfen mit dem Fuß, der Hand, Erzeugung von Lauten mit dem Stimmapparat — bekanntlich beim Kind der Sprache vorausgehend. Auch hier ist das Spiel nicht dadurch seinem Sinn nach bestimmt, wenn man es als Vorübung für die Sprache „erklärt". Die künstlichen akustischen Instrumente sind die Musik-Spielzeuge. Wir sagen ganz richtig, daß man Geige spielt, Flöte spielt.

Der Mensch kann auch Arbeit spielen, d. h. er arbeitet nicht, er schlägt keinen Nagel ein, tut aber so, als schlüge er mit einem Hammer; er mimt. Die natürliche Mimik ist kein Spiel. Erst die Mimik als ästhetisches Mittel ist dies. Auch wer vor Gericht die Unschuld „spielt", tut dies offensichtlich aus praktischen, nicht aus ästhetischen Gründen. Man läßt aber sofort die Subsumierung unter Spiel gelten, wenn jemand „zum Spaß" die Unschuld spielt, d. h. in Ironie, Selbstironie. Von den Anwesenden mag dann, wer Ironie versteht, das Spiel durchschauen, wer sie nicht versteht, befindet sich in gleicher Lage wie das Gericht gegenüber dem, der trügerisch die Unschuld

spielt (simuliert). Es ist aber überhaupt kein Unterschied mehr vorhanden, wenn der Spieler (als Simulant) so gut spielt, daß niemand mehr das Spiel durchschaut, d. h. niemand die Spielgesinnung erkennt, und es ist vom Spielenden — als nur Spielenden aus gesehen — völlig gleichgültig, ob jemand sein Spiel durchschaue oder nicht, denn für ihn bleibt die Verstellung ein mimisches Spiel, aus dem er nach Wunsch oder Bedarf jederzeit herausfallen kann, wenn dies Spiel keinen profanen Nebenzweck hat, aus dem er aber als echter Heuchler nie herausfallen darf, wenn er sein Leben lang eine bestimmte Rolle spielen, z. B. eine begangene Tat verbergen will. Der Nebenzweck also ist es, der es erschwert, jedes mimische Spiel logisch als Spiel zu erkennen.

Solche Nebenzwecke gibt es in Unzahl. Das Spiel ist z. B. pädagogisches Mittel für Kinder wie für Erwachsene; es ist Vorübung für den Ernstfall, dient als Erholung und Ablenkung; Turnen und Sport sind Spiele als hygienische Mittel, Lotterien sind Schicksalsspiele zum Gelderwerb der Spieler und Bankhalter, aber als Gelderwerb dient auch der Sport (als Beruf) usw. Die Nebenzwecke dürfen den, der eine (noch fehlende) Systematik der Spiele sucht, nicht beirren; psychologisch, charakterologisch sind sie gewiß von hoher Wichtigkeit, aber wer das Wesen des Spieles, die Sache selbst sucht, darf sich nicht durch jene Seiten des Phänomens ablenken lassen, die für die Person wesentlich sein mögen.

Zur Ergänzung — ohne Anspruch auf systematische Vollständigkeit — nenne ich noch die für die Künste wichtigen Spiele.

Das Spiel mit Worten ergibt die mannigfachen Wortspiele, die im engeren Sinn auf Verschiedendeutbarkeit bei Gleich- oder Ähnlichklang beruhen. Das Wortspiel ist also zugleich Hör- und Bedeutungsspiel. So kann man auch unmittelbar mit dem Sinn spielen. Ein Beispiel des Sinnspieles ist der Witz. Er beruht auf einer Doppeldeutigkeit, einem gleichzeitigen Erken-

nen der falschen und der richtigen Bedeutung. Der Witz ist ein Spiel für Logiker, ein Spiel mit der Logik. Auf die einzelnen Arten des Witzes (Karikatur, Satire usw.) will ich mich nicht einlassen. Sinnspiele sind aber auch alle Phantasieerfindungen: Märchen und Geschichten, die darum noch nicht Kunst (Poesie) sein müssen, sie bilden den Vorhof der Dichtkunst, sind nur Erdichtung.

Optisch-kinetische Spiele sind z. B. Beleuchtungsabläufe, Farbwandlungen, Spiegelungsverschiebungen, Feuerwerk, Wasserspiele (Springbrunnen).

Abbildspiele sind Spiele, die praktische Handlungen — nicht pantomimisch nachahmen wie z. B. die Ballspielbewegung ohne Ball — sondern mimisch wiedergeben; Beispiele nannte ich schon (Kampfspiel, Schicksalsspiel, Berufsspiele usw.).

Eine Gattung für sich bilden die Feste als vorbereitete Spiele oder auch Institutionen. Der Gesellschaftstanz, der noch kein Kunsttanz ist, die Parade mit klingendem Spiel, der Demonstrationszug mit Fahnen und Gesang, der Fackelzug, der Maskenball und Kostümball sind profane Feste. Die Kirche hat ihre festgelegten sakralen Feste und der Staat seine profanen. Man mag darüber nachdenken, inwieweit auch der Spaziergang und die Wanderung, die Hochtour und die Reise zum Spiel gehören und sich an das Fest anschließen können, wenn sie nicht praktischen Endzwecken dienen. Aber auch der festlichste politische Festzug kann einen anderen Endzweck haben als den des Spieles, er ist dann Spiel, aber als Mittel für die Macht. Eine erschöpfende Systematik der Spiele sollte mit dieser Übersicht nicht gegeben werden. Für die später auftauchende Frage nach den Spielkünsten aber sei als Haupteinteilung hervorgehoben: Spiel mit dem eigenen Leib — sinnleere Bewegung als Bereich des Tanzes, sinnerfüllte als Bereich der Mimik —, Spiel mit Spielzeugen — akustischen, als Bereich der Musik —, Spiel mit Vorstellungen, als Bereich der Poesie.

Der Spielhandlung ist in jedem Zeitmoment der echte Spiel-

charakter beigegeben. Es gibt Spiele ohne Abschluß: das Kind spielt Ball, bis es müde wird, jedes Werfen und Wiederfangen, ja jedes Werfen und Nichtwiederfangen ist schon Spiel. Erst wenn zwei Kinder messen, wer weiter wirft, zählen, wer öfter fängt, entsteht das Spielziel, der Zusammenhang der Würfe zur Serie. Aber sogar die Spiele mit vorgeschriebenem Spielschluß müssen nicht bis zu Ende gespielt werden, um Spiel zu sein; sie sind es in jedem Spielaugenblick. Kinder, die man mitten aus dem Spiel heraus zum Essen ruft, flehen, weiterspielen oder zu Ende spielen zu dürfen; im ersten Fall, weil sie sich vom Spielerlebnis nicht trennen mögen, im zweiten, weil das Spiel-Ende selbst zum Spiel gehört. Das Gewinnen des Spieles, das Lösen eines Geduldspiels, eines Rätsels bedeuten einen Abschluß; ein Scheinkampf ist ausgetragen durch den Spielsieg, eine Scheinarbeit ist geleistet durch die Lösung. Während aber der echte Sieg der profane Nutzen des Kampfes ist, bedeutet der Spielsieg einen gespielten Nutzen, den man sinngemäß ausschließlich ästhetisch erlebt. Man darf sich nicht dadurch irreführen lassen, daß Spiel mitunter in Ernst, also auch in Nutzen umschlägt. Der reale Gewinn, Geldgewinn beim Glücksspiel gehört nicht zum Spiel selbst, er ist Erwerbsquelle, profaner Nutzen; dagegen das Wagnis, solange die Spannung währt, ist ursprünglich als das eigentliche Spiel gemeint. Glücksspiele, Kartenspiele, Brettspiele bedeuten das Sich-dem-Zufall-aussetzen, es sind Schicksalsspiele. Wer realen Gewinn oder Verlust nötig hat, um Hazard zu spielen, hat entweder keine Phantasie (er nimmt sozusagen das Spiel als solches nicht ernst) oder er spielt nicht eigentlich Karten, sondern durch sie hindurch mit dem eigenen Leben. Das Spiel, das in diesem zweiten Sinn Ernst wird, mit Verlust des Einsatzes endet, kann zum echten Kampf mit dem Schicksal ausarten, mit Elend und Selbstmord enden, das Spiel selbst aber ist im Augenblick des Verlustes vorbei. Das Spiel, das den Gewinner über Nacht reich macht, ist im Augenblick des Gewinnens ebenso vorbei. Der Spielgewinn

der olympischen Siege war ein Kranz — ein Zeichen, Abzeichen des Sieges und Schmuck des Siegers zugleich; notwendig für das Spiel ist nicht einmal dies Zeichen. Das Spiel ist selbst der ganze Lohn und Gewinn des Spielers und nicht nur des Spielgewinners, ebenso des Spielverlierers. Das Spiel als ästhetisches Mittel erfüllt seinen ästhetischen Zweck von Anfang bis zu Ende, nicht erst am Ende, sondern auch am Ende. Nur bei profaner Handlung liegt der Zweck erst am Ende[1].

Es ist klar, daß die Handlung, die in die Reihe der Elemente des Spieles einrückt, nicht völlig der „ernsten" Handlung gleich ist, sie bleibt nur dem Sinn nach gleich. Wenn z. B. Kinder Schule spielen, so ist es keine Schule, aber immerhin mit Schule verwandt und etwas anderes, als wenn sie Eisenbahn spielen. Es ist verführerisch, Spiel überhaupt in Gegensatz zum Ernst zu setzen, aber das ist nur bedingt berechtigt. Das Spielen selbst ist durchaus ernst — z. B. unser ganzer Sport —, nur das Gespielte, das Substrat des Spieles ist es nicht. Dies wird deutlich, wenn mit dem Spiel gespielt wird. Wird das Spiel nicht ernst genommen, so entsteht das Spielerische, ein Zerrbild des Spieles. Man darf zugespitzt sagen: das Spiel als gespielte Handlung ist Ernst, das Spiel als gehandeltes Spiel ist Spielerei. Diese Spielerei schließt logisch an das Spiel während der ernsten Arbeit an: man nimmt dann die Arbeit nicht ernst.

Diese gesamte Auffassung des Spieles, meine Definition: „Handlung als ästhetisches Mittel" ist streng sachlich. Gewiß hat auch der Psychologe die Aufgabe, sich mit der Frage zu befassen, was im Spieler vorgeht, aber nie kann das Spiel vom Spieler her logisch definiert werden, nie kann das Spiel selbst als objektives Menschenwerk von der Psychologie her begriffen werden[2].

[1] Wenn das im Spiel verlierende Kind weint, liegt eine komische Verwechslung, wenn der im Spiel verlierende Landsknecht den Gewinner ersticht, liegt eine tragische Verwechslung von Spielsieg und wirklichem Sieg, der Rache auslöst, vor.

[2] Nicht um gegen verdiente Forscher zu streiten, nur um der Sache selbst zu dienen, sei hier ausnahmsweise eine Kritik anderer Definitionen angebracht. Bei Karl Groß,

Schmuck ist ein körperlicher Gegenstand als ästhetisches Mittel, Spiel eine Handlung als ästhetisches Mittel. Aber es gibt nun auch noch Schmuck im Spiel, worauf ich schon hinwies (S. 360). Denn das „Epitheton ornans", aller Schmuck der Rede, aller Schmuck innerhalb einer Melodie, alle Ausschmückung

Die Spiele der Menschen (Jena 1899) finde ich S. 505, also fast am Ende des interessanten Buches, eine Definition: „Wir erkannten vom psychologischen Standpunkt aus ein Spiel da an, wo eine Tätigkeit um ihrer eigenen Lustwirkung willen ausgeübt wird, fügten aber hinzu, daß sich bei den vollkommensten Formen des Spieles der Charakter der Scheintätigkeit subjektiv geltend mache." Nun gibt es aber auch Spiele mit Unlust. Groß muß daher dort, wo er über das Spielen mit körperlicher und geistiger Unlust handelt, sich aus dem selbstgeschaffenen Widerspruch herauswinden: „Gerade wie bei der sinnlichen Unlust so ist es auch hier (sc. bei der seelischen und geistigen „Wonne des Wehs") der tief eingewurzelte Drang nach intensiven Reizen, der uns an den eigenen Schmerzen Freude erleben läßt" (S. 201). Auch die Tragödie fügt sich nur mit Not in seine Theorie (S. 320). Karl Bühler, ein recht angesehener Psychologe, schreibt in: Die geistige Entwicklung des Kindes (Jena 1921) in voller Anlehnung an Groß: „Eine Tätigkeit, die mit Funktionslust ausgestattet ist und um dieser Funktionslust willen aufrechterhalten wird, wollen wir Spiel nennen, gleichviel, was sie sonst noch leisten und in welchem Zweckzusammenhang sie eingebaut sein mag" (S. 437). Wo bleibt die Funktionslust, wenn Kinder bis zur Erschöpfung spielen? Mehr noch, wenn ein Krankenpfleger mit grenzenloser Gelangweiltheit mit seinem geisteskranken Pflegling Domino spielt? Ist dann das Spiel kein Spiel? Umgekehrt: ist etwa jede Tätigkeit mit Funktionslust Spiel? Nach Bühler wäre jeder Begattungsakt ein Spiel. Ist das Trinken des Säufers ein Spiel? — Groß sagt ausdrücklich „vom psychologischen Standpunkt aus". Ich will nicht allgemein urteilen; aber hier gilt sicher, daß ich erst wissen muß, was Spiel ist, objektiv ist, ehe ich mich an die psychologische Frage begebe, was im Menschen vorgeht, wenn er spielt. Ich erkenne den Spieler am Spiel, nicht umgekehrt. Will man aber Psychologie des Spielers treiben, dann erweist sich der Faktor der Lust als unhaltbar für die Definition von Spielerlebnis und Spieler. Gewiß bereiten die meisten Spiele Lust, aber deshalb ist Lust noch kein notwendiges Merkmal und mit „den Freuden an eigenen Schmerzen" ist keinesfalls die Sache, das Spiel, getroffen.

Der Ausdruck „Scheintätigkeit" in der Definition von Groß, die auf K. Langes Illusionsästhetik zurückgehen dürfte, kommt dem Wesen des Spieles näher. Läßt man das Wort Lustwirkung in der Definition weg, so bleibt der Ausdruck: „Tätigkeit um ihrer selbst willen" übrig. Dies verweist auf die reflexive Struktur, die Spieltätigkeit hat ihr Objekt in sich selbst, nicht im außerhalb ihrer liegenden Ergebnis (Nutzen), aber es liegt bedenklich nahe, bei einer Tätigkeit um ihrer selbst willen wieder hineinzulegen: also wegen der Lustwirkung. Es gibt Spiele mit Lust und Spiele mit Unlust. Die Psychologen werden mit ihrer Aufgabe erst weiterkommen, wenn ihnen das Wort Lust jedesmal Unlust erzeugt.

Längst nach der Niederschrift dieses Abschnitts erschien in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXVII (1933), S. 97, eine sehr umfassende Abhandlung von H. Noack über das Spiel. So viel Richtiges sie enthält — eine klare Definition von Spiel fehlt auch in ihr.

einer Erzählung sind Schmuck innerhalb eines Spieles: Wort- und Sinnspieles bzw. Tonspieles. Schmuck im Spiel ist selbst ebenfalls Spiel, d. h. Handlung. Man meint offenbar solche Teile der Handlung, die entbehrlich wären, entbehrlich für den geschlossenen Zusammenhang der Handlung selbst, denn auch hier muß der Begriff aus der Sache abgeleitet werden, nicht psychologisch aus der Person. Das Problem ist für die hier unternommene Systematik nicht dringlich, da ich hauptsächlich auf die Schmuckkünste, nicht auf die Spielkünste hinziele. Wichtig ist nur die Übergangsart von „Schmuck innerhalb Spiel", die ihr Gegenstück in „Spiel innerhalb Schmuck" hat. Alles Spiel ist Handlung des Menschen, er löst sie aus oder fädelt sie ein, aber sie kann unter Umständen dann automatisch weitergehen. Aller bewegliche Schmuck (Ohrgehänge, lockere Ketten, Wimpel, Fahnen, Bänder) „spielen", oder der Wind, die Bewegung des Trägers spielen mit ihnen. So ist auch das Feuerwerk meistens maschinell geleitet, nur Kinder spielen unmittelbar mit dem Feuer; der Springbrunnen, alle Wasserkünste spielen selbst — scheinbar, denn der Mensch legt sie an und löst sie aus.

Schmuck und Spiel sind erschöpfend die zwei Arten von ästhetischen Mitteln, Schmuck ruhend, Spiel bewegt. Aber diese letztere Unterscheidung gilt nur zur Verständigung für Wissende, denn der Schmuck kann ja bewegt werden und bleibt doch Schmuck. Das Zeitmoment ist eben hier akzessorisch, nicht zentral. Umgekehrt kann man spielen, daß man schläft oder daß man der steinerne Prinz sei, die Ruhe ist hier das Akzessorische, die dauernde Handlung der Muskeln, das Zeitmoment, von zentraler Bedeutung.

3. Die theoretischen Werke. Damit ich den Stein als Werkzeug, als Schmuck verwenden kann, muß er tatsächlich zur Hand sein. Es ist das Charakteristische an der Vorstellung des Steines, daß sie zwar am vorhandenen Stein gewonnen wird, aber hinterher auch ohne ihn rein gedanklich besteht. Der Ur-

mensch, der eine Nuß öffnen wollte, hatte gewiß die Vorstellung dieses Zieles der geöffneten Nuß, aber wohl ursprünglich nicht die des Steines als Nußknacker, die Vorstellung von Zweck ist verschieden von der Vorstellung des zugehörigen Mittels. Das höhere Tier sucht nicht geistig blind (instinktiv) seine ihm gemäße Nahrung, es unterscheidet auf Grund irgendeiner Kenntnis. (Es bleibe hier offen, wie weit die bloße Geruchsreaktion wirkt.) So mag der Urmensch die Vorstellung der Nuß und auch der geöffneten Nuß gehabt haben, ehe er die Vorstellung des Nußknackers schuf. Aber wenn er praktisch den Stein als Mittel verwendete, muß er noch nicht die Vorstellung des Steines zurückbehalten haben. Erst wenn bei mehrmaliger Wiederkehr das Gedächtnis den Stein festhielt, so daß er den Stein, den er nicht zur Hand hatte, suchen gehen konnte, besaß er die Vorstellung des Steines auch unabhängig davon, daß er als Mittel zum Nußöffnen dienen solle. Er konnte die Vorstellung für alle sonstigen möglichen Zwecke bereit halten. Der Stein als Wahrnehmung rückt ein in die Reihe der Elemente der Vorstellung, die zweiter Sinndimension ist. Auch wenn jetzt der Stein vorliegt, vermag der Mensch ihn als reales Ding von der Vorstellung dieses Steines zu trennen. Die „Vorstellung", die als Mittel „vor" den Zweck und die Handlung „gestellt" wird, ist der Ursprung alles menschlichen Überlegens, allen theoretischen Verhaltens.

Von früher Kindheit an bildet sich der Mensch Vorstellungen der ihm begegnenden Objekte. Alle Herstellung von profanen und ästhetischen Werken (Werkzeugen, Zeichen usw.) setzt solche primitiv-theoretischen Werke, d. h. Vorstellungen voraus. Das vorwissenschaftliche Theoretisieren ist schwer für sich isoliert zu denken, so sehr ist es mit dem ganzen Handelns- und Lebensprozeß verquickt. Aber es bildet als Ganzes (theoretisch) herausgehoben die erste Gattung theoretischer Werke überhaupt.

Aus dem vorwissenschaftlichen Denken entspringt immer eine

Weltanschauung. Jeder Mensch hat in jedem Augenblick seines Lebens von frühester Kindheit an eine Anschauung von der Welt — seiner Welt, sie mag meist mehr latent sein und nur jeweils bruchstückhaft bewußt. Er sieht die Welt im Ausschnitt, bei höchster Stufe der Absicht nach als Ganzheit, aber immer von seinem Standpunkt her als Merkwelt und Wirkwelt (nach den Ausdrücken von v. Üxküll). Jeder Mensch hat eine etwas andere Anschauung von der Welt, je nachdem in welchem Teile der Welt (Landschaft, Kulturkreis, historischen Lage) er aufwächst, und welche Anlagen er selbst von Natur aus mitbringt. Der Mensch wird als geistiges Wesen von dem, was ihm zunächst liegt (Vordergrund, Umwelt) und der eigenen Anlage „gebildet". Der Bauer hat eine andere „Bildung" als der Großstädter. Er kann von seinem Vordergrund aus zum Hintergrund vorstoßen, d. h. nicht nur, daß er den Vordergrund wechseln kann (Berufswechsel, Reisen), er kann sich dem Hintergrund des Daseins erkennend nähern, die Weltanschauung bekommt dann philosophischen Charakter, sie bleibt aber perspektivisch, d. h. Blick vom individuellen Standpunkt aus.

Aus dem vorwissenschaftlichen Denken entspringt (ebenso wie eine Weltanschauung) auch immer eine Lebensanschauung, eine vorwissenschaftliche Theorie über das eigene Leben. Sie ist nicht das Leben selbst — wie die Vorstellung des Steines nicht der Stein selbst ist —, sie ist ein Programm für mögliche Verhaltungsweisen, Selbstbestimmung. Sie kann ins Schwanken geraten oder darin bestehen, daß sich der Mensch grundsatzlos den Trieben und Launen überläßt, oder sie kann selbstaufgelegte Bindung sein. In beiden Extremfällen ist sie bewußtes Werk. Wo der Mensch völlig triebhaft, tierisch handelt, geschieht dies nicht aus einer Lebensanschauung heraus, die Triebe können uns überwältigen und in Widerspruch zur eigenen Lebensanschauung bringen. Der Mensch, der die eigene Triebhaftigkeit bejaht, also zu seiner Lebensanschauung, seinem

Programm erhebt, kennt keine Reue, der andere gerät in inneren Widerstreit, und dies schon, abgesehen von den Unvereinbarkeiten, die sich zwischen den Lebensanschauungen zweier und mehrerer Menschen oder des einzelnen mit den Sitten der Gesellschaft ergeben. Die Sittlichkeit beginnt und endet in der Seele des einzelnen. Auch die Lebensanschauung ist perspektivisch, der Verbrecher sieht ebenso sein Leben von seinem Standpunkt aus wie der Ehrliche. Aber jeder kann den bloßen Vordergrund seiner Lebensanschauung bis zum Hintergrund von menschlicher Lebensanschauung überhaupt erweitern, indem er versucht, die Dinge auch von fremden Standpunkten aus zu beurteilen. Er wird altruistisch, gerecht, duldsam, human; oder auch er wird ein Fanatiker, der grausam Menschen verfolgt in der Einbildung, er diene dem Wohl der Gesamtheit oder eines Volkes, einer Partei.

Aus vorwissenschaftlichem Denken entspringt die Wissenschaft. Aus den Vorstellungen werden fest umgrenzte Begriffe, aus dem Fluß der Vorstellungen, wie er sich aus praktischem Handeln und ästhetischem Verhalten ergibt, wird das (getrennt von Praxis und ästhetischer Versenkung stehende) wissenschaftliche System (vgl. oben S. 59 und 63).

Welt- und Lebensanschauung werden zur Philosophie, wenn an Stelle der subjektiven Standpunktperspektiven die Objektivität tritt, etwa wie man einen Würfel zuerst perspektivisch ansehen und dann von allen Seiten zugleich ohne jeden Einzelstandpunkt denken kann. Die Philosophie geht begrifflich und systematisch, also wissenschaftlich vor, hat ebenso die gesamte Wirklichkeit zum Thema, aber nicht ihren Vordergrund, nicht die Einzelobjekte. Die Philosophie sucht die Hintergründe, den „Grund" der Wirklichkeit zu erfassen (Grund im Doppelsinn). Sie wird kritisch, sobald sie zur Theorie der möglichen Standpunkte selbst wird. Sie relativiert die Welt- und Lebensanschauungen und sogar die einzelnen „Philosophien", um letztlich zu einer absoluten Hintergründigkeit des Seins

vorzudringen, sie wird Metaphysik. Philosophie ist in gewissem Sinn immer Theorie der Theorie.

4. Die sakralen Werke. Der einzige Gegenstand der sakralen Sinnrichtung ist Gott. Gott halten manche Menschen ernsthaft für eine Erfindung der Menschen. Dies beruht auf der Verwechslung der Vorstellung von Gott mit Gott selbst, entsprechend kann man sagen, die Vorstellung des Steines schafft der Mensch, aber nicht den Stein selbst. Von Gott wird viel ausgesagt; mit Sicherheit können wir nur sagen, was er nicht ist. Es ist gewiß ein Irrtum, ihn als Sinn nullter Dimension hinzustellen: als Kraft. Es ist sicher ebenso Irrtum, ihn als Sinn erster Sinndimension zu betrachten, entweder identisch mit der Natur (oder Welt) oder als ihren gleichgeordneten Bruder[1]. Gott ist auch keine Schöpfung des Menschen, wenn unter Gott eben das Außerweltliche verstanden wird, da der Mensch weder die Welt noch sich selbst schuf, noch Materie schaffen oder vernichten kann, so kann er nicht anders als sich selbst als Kreatur betrachten: eine Schöpfung Gottes. Ist aber Gott kein Sinn zweiter Dimension, so auch nicht dritter, da diese ja die zweite zur Voraussetzung hat. Gott ist nicht Sinn schlechthin, nicht Form schlechthin. Man darf vielleicht sagen, er ist der Grund von Sinn und Form. Aber nicht allein von diesen. Uns ist gegeben, nur diese zwei Seiten der Gottheit zu erfassen; wir wissen nicht, ob Gott nicht mehr, nicht unendlich viele Weisen hat. Es ist nicht erstaunlich, daß alle positiven Angaben von Eigenschaften Gottes zu Schwierigkeiten führen. Seine Allmacht wird fragwürdig, wenn die scholastische Überlegung auftritt, ob er sich selbst vernichten könne — wobei dann etwa die von ihm geschaffene Welt weiterbestünde oder (je nachdem wie sie in Abhängigkeit gedacht wird) mit verschwände. Kann umgekehrt

[1] Im Pantheismus steckt Gott in der Welt, beide bilden eine Art Durchdringung. Die entgegengesetzte Auffassung stellt Gott außerhalb der Welt, aber sie denkt ihn auch räumlich (lokalisiert), die Welt ist eine sehr große Kugel und Gott umfaßt sie als eine Art Schale oder Haut. Aber alle diese Versuche werden nie anschaulich zu Ende gedacht, sie sind mehr metaphorisch gemeint.

Gott sich selbst aus dem Nichts schaffen? Ist er so umfassend, daß er zugleich das Nichts ist? Man kann beliebig weiter spekulieren, um zuletzt einzusehen, daß man nur wissen kann, daß ein Gott existieren muß, aber nicht was und wie er ist.

Die Sinnrichtung auf dieses Objekt Gott, auf diese Voraussetzung alles Seienden und Möglichen schafft die sakralen Werke.

Das reine, religiöse Gefühl von Verehrung, Dankbarkeit, Furcht, Abhängigkeit ist naturhafter Seelenzustand, kein „Werk". Ebenso kann die Offenbarung nur als unmittelbares Erlebnis verstanden werden. Aber der theoretische Niederschlag von religiösem Gefühl und Offenbarung: z. B. Dogma, Konfession, d. h. Glaubensbekenntnis, sind Werke. Das Dogma umfaßt auch die Vorstellung, die der Mensch sich von Gott macht. Geister, Ahnengottheiten, totemistische Götter, Naturkraftgötter usw. bilden einen bunten Reigen großartiger Phantasieanstrengung, das Unnahbare zu fassen. Die Umsetzung dieser Vorstellung in Abbilder ergibt die Werkgattung sakraler Abbilder, deren Vorbild eben nicht Gott selbst sein kann. Die eigentlichen Werke sind aber nicht die Fetische, die Statuen von Shiva, sondern die ihnen zugrunde liegenden phantastisch-gedanklichen Konstruktionen. So ist auch sakrales Werk die Gottesvorstellung jener Bekenntnisse, Völker oder Zeitströmungen, die ein Bild der Gottheit verpönen. Die Frage der Geschichte dieser Vorstellung, der Entwicklung einer aus der anderen, des Fortschritts zu höchsten gottnächsten Konfessionen gehört nicht hierher, wo es sich statt um Wertung und Empfehlung um die objektive Tatsache der Fülle solcher verschiedenartigen Gottesvorstellungen dreht.

In allen diesen Bekenntnissen ist nun der (einem unschuldigen Herzen erstaunliche) Versuch möglich, Gott zum Werkzeug zu machen. Gott soll Wohlergehen für den Gläubigen und seine Gleichgläubigen — was oft auch Stammesgenossen bedeutet — gewähren, also umgekehrt den anderen Stämmen oder Völkern, ja mitunter auch anderen Volksgenossen, jedenfalls allen

Feinden versagen. Damit er dies tue, muß er selbst als Freund gewonnen und, sofern er als Feind gedacht wird, beschwichtigt werden. Wohl entsteht hieraus eine Fülle von Mitteln: Opfer, Bußen, Verzichte, kurz der gesamte Gottesdienst im engeren Sinn, aber alle diese Mittel dienen nur dazu, um Gott selbst zum Mittel zu machen. Man dient Gott, damit Gott einem dient. Das religiöse Verhältnis bekommt den Charakter des Bundes, des Rechtsverhältnisses, Vertrages. Der Gottesdienst wird eine festgelegte Technik, Institution, und erzeugt den Beruf des Priestertums. Der Priester ist selbst Diener und Mittel. Er übt aber nicht nur die Handlungen aus, die nötig sind, um Gott zu gewinnen, sondern er wird folgerichtig auch zum Übertrager der dem Gotte abgezwungenen Macht auf irdische Dinge. So ist alle Beschwörung, aller Zauber, jedes Wunder, alle Gesundbeterei zu verstehen, aber auch die Prophetie, die Wahrsagung von ihren primitivsten Stufen an. Auch in diesen Werken, die alle von jener Idee ausgehen, Gott als Werkzeug zu benutzen, gibt es eine stetige Kette von dunkelstem Aberglauben bis zu höchst entwickelten Stufen; auch hier habe ich nur objektiv das Vorhandensein aller Stufen unter Verzicht auf wertende Stellungnahme in das System einzugliedern und ohne weitere Ausführlichkeit oberflächlich zu berühren. Nur eines muß gesagt werden: Aberglaube und Glaube mögen eine völlig stetige Kette bilden, trotzdem hat Aberglaube eine andere Färbung. Der Aberglaube stellt Behauptungen auf, die durch das Experiment widerlegbar sind. Der Abergläubische ist so kritiklos, daß er die Widerlegungen entweder nicht selbst findet oder aus Angst oder anderen Hemmungen heraus nicht sehen will. Nicht nur die Angst vor der Zahl 13 gehört hierher, die Theosophie ist von Aberglaube völlig durchsetzt, obwohl sie auch Elemente des Glaubens hat. Die Astrologie, die man als Erfahrungswissenschaft ausgibt, ist, ihrer Grundbehauptung nach, Aberglaube. Man kann täglich ebenso Beweise für die Richtigkeit wie für die Unrichtigkeit ihrer Prophetien erbringen (was

aus der Wahrscheinlichkeitsrechnung sich ergibt), der Abergläubische glaubt immer nur an die eine Sorte. Der Verstandesmensch „glaubt" nur an die andere, diese aber beweist ihm, daß die Treffer der Horoskopdeuter ebenso Glückstreffer sind wie die Gewinnlose einer Lotterie. So ist auch die Astrologie nicht nur Aberglaube, sondern eines der verbreitetsten Gesellschaftsspiele aller Zeiten. Gelänge es, den Aberglauben zu verbreiten, daß, wenn 12 Personen am Tisch sitzen, eine bald stirbt, es würden sich fraglos ebenfalls Beweise dafür einstellen — je größer man die Zahl wählt, um so häufiger. Man darf aber dem Abergläubischen nicht die subjektive Ehrlichkeit rundweg abstreiten. Es gibt Selbstbetrug neben bloßer Dummheit, es gibt auch bewußten Betrug und gemeines Geschäftsinteresse und es gibt die sonderbarsten Mischungen von echtem Glauben, Aberglauben, Selbstbetrug und bewußter Rechtfertigung gelegentlicher Lüge zugunsten der „guten Sache". Aber echter Glaube bezieht sich stets auf völlig Unbeweisbares und zugleich auch Unwiderlegbares. Die Orakel der Griechen waren Aberglaube und Betrug, aber zugleich beruhten sie auf dem echten Glauben an das Wissen Apolls um die Zukunft.

Gott als Mittel für profane Zwecke ergibt nebst den Abbildern (Fetischen usw.) auch die zahllosen Werkzeuge und sonstigen Geräte des Kultes, die sakralen Leitungen räumlicher und zeitlicher Art, den Tempel und den Kalender kirchlicher Handlungen bei allen Völkern mit entwickelterer Liturgie.

Die zweite und umgekehrte Formel lautet: der Mensch als Werkzeug Gottes. Dies ist die logisch haltbare Konstruktion, denn sie macht nicht völlig Unbekanntes zum Werkzeug. Ja diese Vorstellung des Menschen ist auch die religiös einzig haltbare. Ihre Schwierigkeit liegt nur in der Feststellung, welche Menschen mit Recht die Bezeichnung verdienen, Werkzeuge Gottes zu sein. Man könnte sich eine Objektivität zurechtlegen, wonach jeder Mensch Gottes Werkzeug sei, also nicht nur der Heilige, auch der Laue und ebenso der teuflische

große Verbrecher, den man in der Tat auch als „Geißel Gottes“ bezeichnet. Gott selbst ist ja jenseits von Gut und Böse, jenseits so menschlicher Kategorien. Ohne die Bösen gäbe es auch weder Kampf noch jene Entwicklungen, die wir zuletzt bejahen, so schwer erkauft sie sein mögen. Die Quäler Christi gehören mit zum Erlösungswerk; ohne Erbsünde wäre die Erlösung überflüssig, sie wäre gar keine Erlösung. Aber diese Geisterwelt, die keine Erlösung nötig hat oder erlöst ist, die ist eben das „Reich Gottes“, das der Mensch herbeisehnt. Er hat selbst die Verantwortung, das Reich Gottes zu verwirklichen; der eine ist als Gutartiger geboren und hat es leicht, der andere hat es schwer. Aber auch der Heilige geht den Weg durch Sünde zur Erleuchtung, Reue und Bekehrung. Die Schwierigkeiten, die sich aus der Vorstellung einer Gnadenwahl Gottes ergeben, sind bekannt. Bei der Formel: „Gott als Werkzeug“ kommt es auf die richtigen „Werke“, die Werkgerechtigkeit an, bei der Formel „Der Mensch als Werkzeug Gottes“ auf Gottes Gnade. Das Problem ließe sich vielleicht abschütteln, wenn die Gnade wirklich sich nur auf Gut und Böse im Verkehr der Menschen, also auf das Gebiet der Ethik einschränken ließe. Doch die Gnade hat ja ihren Sinn für das unmittelbare Verhältnis von Gott zu Mensch und also auch von Mensch zu Gott. Von dieser rein religiösen Grundlage her erwächst erst eine haltbare Ethik, die über die Rechtsbestimmungen weltlicher Art hinausgeht. Die Stimme des Gewissens ist nicht die des Gesetzes, sie ist nicht von dieser Welt; sie ist auch kein Werk des Menschen, vielmehr selbst schon Begnadung. In der Sinngerichtetheit auf Gott, dieser reinen Haltung des Glaubens, erwächst jene Klärung und Verklärung, durch die der Mensch aus höchster Ratlosigkeit und schwersten Konflikten plötzlich weiß, was er soll.

Die Einstellung, daß aus dem Begriff der Gnade die Verantwortungslosigkeit erfolge, führt zu einem Fatalismus, der einfach alle Verantwortung Gott zuschiebt und dem einzelnen erlaubt, sich gehen zu lassen. Genau genommen endet der

Fatalismus in bloßer „Weltlichkeit"; das Fatum ist dann nichts als das irdische Schicksal, das Ergebnis eines blinden Getriebes. Der Heilige steht zwar mitten in diesem blinden Getriebe — aber selbst als ein Sehender. In diesem geklärten Sinn ist nun der Heilige ein Werkzeug Gottes. Der natürliche Mensch Franziskus von Assisi rückt ein in die Reihe der Elemente des Heiligen. Der Auserwählte Gottes ist Sinn zweiter Dimension auch vom Menschen her beurteilt. Der Heilige läßt die Schuld hinter sich zurück, denn er hat sie durch Reue überwunden. Er vergibt die Schuld seinen Schuldigern, um die fremde Schuld auszulöschen. Die Vergebung jeder Schuld ist die Quelle der christlichen Liebe. Diese Liebe hat die Verschuldung zur Voraussetzung. Die Sympathie der Menschen, die sie im sexuellen und erotischen Sinne aneinanderkettet, ist durchaus profan, freilich darum nicht etwa gering zu schätzen oder durch Askese zu bekämpfen, wenn auch dieser Abweg nahe liegen mag. Die sakrale, christliche Liebe beruht auf der grundsätzlichen Vergebung der Schuld gegenüber den Mitmenschen. Sie ist auch nicht identisch mit der Caritas, die auf bloßem Mitleid mit jenen beruht, denen es schlechter geht als einem selber. Die christliche Liebe ist die (wenn man will perverse) Liebe zu unseren Feinden. Die Korrektur des altjüdischen Gebotes „liebe deinen Nächsten" in das christliche Gebot der Feindesliebe kann nicht allein auf die Ausweitung des Christentums über die Stammesgrenzen eines einzelnen Volkes gedeutet werden, denn Christus lehrte auch die Vergebung gegen die Feinde innerhalb des gleichen Volkes, der gleichen Familie. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn ist für den Begriff christlicher Liebe wohl erschöpfend.

Der Heilige betet, daß er nicht in Versuchung geführt werde, damit er nicht in neue Schuld gerate und seine Heiligkeit verliere. Aber er weiß, daß Gott ihn trotzdem in Versuchung führt, in der er sich bewähren soll, und doch nur bewähren kann, wenn Gott dies will. Christi Gebet in Gethsemane ist kein Fatalis-

mus, es ist die restlose Ergebung in Gottes Willen, der Glaube, daß Gott das Richtige fordert, auch wenn seine Wege für uns unerforschlich sind und der Kelch der Leiden unermeßlich bitter ist. Die Liebe ist nur ein Abglanz der sakralen Haltung, der Glaube ist ihre tiefste und absolut letzte Wurzel. Der Glaube ist nicht Werk des Menschen, er ist die psychologische Voraussetzung für sakrale Werke, er ist außerdem selbst Erleuchtung und Begnadung, also weder lehrbar, noch erzwingbar.

Die Kirche als Priestertum und Gemeinde ist eine weltliche Institution, soweit es sich eben um Ämter und Berufe, um Gesellschaft und politische Macht handelt, dagegen ist sie als Gemeinschaft der Heiligen das Reich Gottes, das sakrale Werk Gottes. Es ist deutlich, daß hier die Grenze „künstlicher" (im Sinne von „menschlicher") Werke (S^2) liegt und dennoch haben wir die höchsten Stufen sakraler Werke hier noch mit einzureihen, es sind die Gipfel der Religionen und Konfessionen überhaupt, deren niedere Stufen durchaus den Charakter von Menschenwerk haben, obwohl auch den primitivsten Anfängen der Magie jener Glaube zugrunde liegt.

Die Frage der Vergottung von Menschen, insbesondere die nach der Göttlichkeit Jesu, wäre hier logisch anzuschließen, sie hat ja auch ikonographisch ihre kunstwissenschaftlich unabweisbare Bedeutung, allein eine ausführliche Erörterung der Berührung der Kunst mit theologischen Fragen ist einer besonderen kunstwissenschaftlichen Untersuchung zu überlassen.

5. Sämtliche Werke zweiter Sinndimension sind miteinander direkt oder indirekt verknüpfbar oder verknüpft. Eine ausführliche Besprechung dieses unerhört verwickelten Netzes scheint hier überflüssig. Wir bezeichnen dies Netz von S^2 mit Kultur.

Der Sprachgebrauch schwankt zwischen einem engeren Begriff „Kultur", der die Kunst ausschließt, und einem weiteren, der sie einschließt. Nur für den engeren Begriff ist die Wendung „Kultur und Kunst" möglich. Bei Benutzung des Wortes Kultur in jenem weiteren Sinne müßte man eine „asymbolische

Kultur“ und eine „symbolische Kultur“ unterscheiden und innerhalb letzterer wieder eine unkünstlerische Symbolik und die Kunst. Diese Ausdrucksweise wäre von störender Umständlichkeit, ich verstehe daher unter Kultur nur die Gesamtheit der verknüpften Sinnvarianten S^2 und unter Symbolik die Gesamtheit der verknüpften Sinnvarianten von S^3: einschließlich der Kunst. Da die Symbole stets mit S^2 verknüpft sein müssen, ist der Ausdruck Symbolik sowie der Ausdruck Kunst auch stets in der Bedeutung von Symbolik (S^3): einschließlich Kultur (S^2), entsprechend Kunst (S^3): einschließlich Kultur (S^2) zu verstehen; das Wort Kultur schließt hier Kunst aus, dagegen das Wort Kunst schließt Kultur ein. Aber sowohl Kultur als auch Symbolik (und Kunst) sind Teile des menschlichen Geistes. Die Geisteswissenschaft umfaßt daher die Kulturwissenschaft und die Kunstwissenschaft.

Theoretisch ließe sich der Überblick über die asymbolische Kultur durch schrittweises Kombinieren der einzelnen Werke innerhalb der gleichen, dann innerhalb der verschiedenen Sinnrichtungen erreichen. Ich denke dabei sowohl daran, daß etwa ein Werkzeug mit einem zweiten sich verbinden läßt (der Dolch, der zugleich Messer und Stichgerät ist), als daran, daß etwa ein Werkzeug zugleich Zeichen sein kann (die Kleidung als Uniform), als daran, daß etwa ein Werkzeug zugleich Schmuck sein kann (die Kleidung als Schmuck). Und außerdem greifen alle diese Werke insofern ineinander, als die Kultur aus Vorräten, Geräten, Zeichen usw. besteht; anders gesagt, als sämtliche „Sinngebiete“, z. B. Wirtschaft, Sprache, Schrift, Schmuck, Spiel, Wissenschaft, Philosophie, Religion zusammen bestehen und sich wechselseitig ermöglichen und beeinflussen. Dabei wählte ich eben nur wenige von den wirklich vorhandenen Werken S^2, es ist die Aufgabe der allgemeinen Kulturwissenschaft als Teil der Geisteswissenschaft, alle in ihren Hauptzügen aufgezählten Zweige miteinander zu verbinden, also nicht die Kultur als Mosaik gestreuter Einzelgebiete, sondern als dyna-

misch zusammenwirkende „Ganzheit“[1] zu sehen, was schon noologisch möglich ist. Denn überall sind die Wechselbezüge sinnhaft und sinnvoll. Hinter dieser Kulturganzheit steht als „eigentlicher“ Sinn die Gesinnung.

Unter Gesinnung verstehe ich den hinter dem Sinn liegenden Sinn. Um ein bekanntes Beispiel zu benutzen: wenn ein Bettler von Tür zu Tür geht, mag er an jeder das gleiche Almosen von 5 Pfennigen bekommen; insofern ist der Sinn all dieser Handlungen gleich. Aber im Hintergrund stehen verschiedene Beweggründe oder Gesinnungen: der erste gibt aus Grundsatz, da man nicht jeden Fall untersuchen kann, nicht viel nachdenken will; der zweite, weil ihm Schenken eine Steigerung seines Machtgefühls ist; der dritte aus Mitleid; der vierte eigentlich, um Gott mit diesen schäbigen 5 Pfennigen zu bestechen; der fünfte, weil gerade jemand dabei ist, vor dem er sich nicht als hartherzig zeigen darf; der sechste einfach, weil er im Bettler den Menschenbruder sieht und sich sagt, morgen kann es mir ebenso gehen usw. Man findet nun leicht, daß diese Gesinnungen von der Vordergrundhandlung unabhängig vorhanden sind. Menschen, die heiraten, tun dies auch aus verschiedenen Motiven heraus: aus „Grundsatz“, weil es die andern auch tun, aus vermeintlichem oder wirklichem Nutzen, zur Steigerung des Ichs, aus Liebe, sogar aus Mitleid, oder weil die Ehe als gottwohlgefällig gilt — es ist möglich, daß derselbe Mann, der dem Bettler sein Geldstück aus bloßer Weichherzigkeit gibt, auch ein armes, verlassenes Mädchen heiratet, und der andere, der dem Bettler nur etwas schenkt, weil andere zuschauen, auch heiratet, um sein Ansehen zu steigern. So kann die Gesinnung als einheitlicher Sinn hinter verschiedenartigem Vordergrundsinn wirken. Die Einheitlichkeit von Sinn ist aber bereits eine Sonderart seiner Formmöglichkeiten, es gibt

[1] Es ist naheliegend, hier von „Organismus“ zu reden, aber es ist richtiger, diesen biologischen Begriff aus aller Kulturtheorie auszuschließen, um jede Entgleisung in Biologismus zu verhüten.

einheitliche und uneinheitliche Gesinnung. Die einheitliche Gesinnung ist Gleichformigkeit (Stil) des Sinnes oder Gleichsinnigkeit. Die Silbe „gleich" verweist auf die formale Seite. Sobald ich also von Gesinnungseinheitlichkeit in einem Sinnmuster (sinnvollen Muster), d. h. in einem Kulturkreis (topographisch) oder einer Kulturphase (historisch), spreche, dann meine ich die formale Einheitlichkeit oder den Stil. Kurz gesagt: die einheitliche Gesinnung ist der Sinnstil des Sinnmusters.

Wenn also ein Mensch bei jeder Handlung eine andere Gesinnung einschaltet, wenn er, um im obigen Beispiel zu bleiben, dem Bettler aus Mitleid gibt, aber ein Mädchen aus Ehrgeiz heiratet, dann liegt der „Stil" der Uneinheitlichkeit vor. Der Stil ist auch hier der Bezugsbegriff (Norm), um alle Sonderfälle von ihm aus übersichtlich zu überschauen. Bei der Feststellung der Gesinnung, die hinter einer ganzen Kultur steht, kennen wir durchaus nicht die sämtlichen Beweggründe aller beteiligten Personen; wir stellen uns auch zunächst allein auf die Sachen ein und schließen vom Stil als Gleichformigkeit auf die uns nicht genau erforschbare Gleichsinnigkeit. D. h. wir schwenken zur Morphologie über.

b) Morphologie

a) Die Größe

Der Faustkeil war für den Urmenschen: Hammer, Messer, Waffe, Spielzeug und vielleicht Schmuck und Fetisch in einem; verglichen mit heutigen Hämmern, Messern, Scheren, Sicheln, Sensen, Säbeln, Hobeln noch völlig undifferenziert. Der Schemel war in einer späteren Kulturphase, verglichen mit noch späteren Möbeln: Stuhl, Bett, Truhe, Kasten, Tisch noch undifferenziert, er war das Universalmöbel. Oder: das Zelt und

das einräumige Wohnhaus waren Universalleitung. Verglichen mit den vielräumigen Wohnhäusern, Ställen, Werkstätten, Fabriken, Rathäusern, Tempeln, Kirchen, Theatern, Schulen, Kaufhäusern, Bahnhöfen, Flugplätzen war das Zelt undifferenziert. Diese Beispiele kann man durch alle Werkgattungen aller vier Sinnrichtungen fortspinnen. Allgemein ausgedrückt: es gibt Werke, die dem Gattungsbegriff nahe und solche, die ihm ferner stehen und den Artbegriffen entsprechen. Die Begriffe als Vergleichsmaßstab zu verwenden, ist hier durchaus berechtigt. Während nämlich der Mensch bei natürlichen Gegenständen vom Exemplar, z. B. dem Löwen Pascha, ausgeht und zum Gattungsbegriff Löwen aufsteigt, muß er umgekehrt bei allen künstlichen Gegenständen zuerst in sich die allgemeine Vorstellung erzeugen, die er dann im Verwirklichen spezialisiert. Wie der Vorgang psychologisch tatsächlich verlaufen ist oder sein könnte, ist hier nicht näher zu untersuchen; auch wenn der Urmensch zuerst stets nur eine spezielle Aufgabe sich stellte (Aufschlagen der Nuß, Zerschneiden des Tierfells), war das Werk (Werkzeug) noch nicht so spezialisiert wie Hammer und Messer. Die genetische und ebenso die historische Fragestellung gehört nicht hierher; auch heute kann man gelegentlich einen Stein aufheben und in Ermangelung der differenzierten Geräte, die nicht zur Hand sind, benutzen, dann ist der Stein undifferenziertes Werkzeug.

Bei dieser Überlegung spielt selbstverständlich der Gedanke an die Gestalt stets herein; es ist aber möglich und systematisch geboten, von ihr vorerst abzusehen. Zugegeben, daß die Spezialisierung durch die Gestaltung zustande kommt, es bleibt der Größenfaktor eine für sich unabhängige Variable. Man muß nämlich sich hüten, an die Gestalt und Größe der Nulldimension zu denken. Nicht darauf kommt es jetzt an, daß jedes Zelt etwas andere Raumgröße und Raumgestalt hat, sondern (— wie das Quadrat ein Fall ist für alle und das unregelmäßige Viereck ein Fall von unendlich vielen —) daß

„das" Zelt der Ort ist für alle Arten von Handlung, dagegen Kirche und Bahnhof Ort für je eine Art Handlung unter unendlich vielen möglichen. Jedes Zelt ist speziell, aber nicht spezialisiert, jeder Bahnhof ist nicht nur speziell, er ist außerdem für den Eisenbahnverkehr spezialisiert. Diese Generalisierung und Spezialisierung bezieht sich auf den Zweck, den Sinn zweiter Sinndimension.

Es gibt entsprechend den Werkgattungen je einen Fall der Generalisation, soweit eben die Gattung nicht nur gedanklich, sondern auch stofflich realisierbar ist. So gibt es zwar kein Universalwerkzeug, wohl aber ein Urzertrümmerungswerkzeug (Klotz), ein Urmesser (Keil), die Urform der Verlängerung des Armes durch den Stab (Hebelarm), die Urform des Kleides (Schurz), die Urform der Leitung (Platz und Weg), die Urform des Zeichens (das Mal, der Strich im Sand, der Farbstrich) usw. Jedem generalisierten Werk steht die unabsehbare Fülle der zugehörigen spezialisierten Werke gegenüber. Zwischen das Quadrat und das unregelmäßige Viereck lassen sich als Übergangsformen Rechteck, Rhombus, Deltoid, Trapez einschalten; zwischen Zelt und Bahnhof entsprechend auch Übergangsfälle. Das vom Nomaden mitgeführte Zelt ist beim Lagern der Karawane der „Bahnhof" und das Wohnhaus (Gasthaus) zugleich. Umgekehrt: der feststehende Bahnhof kann Wohnräume enthalten oder auch entbehren, er ist nicht mehr Platz und Weg „für alles". Der Bewohner der Dienstwohnung kann sich kurzsichtig einreden, sein Haus enthalte wie das Urzelt „alles", aber das stimmt nicht. Man muß die Werke im Zusammenhang des ganzen Kulturkreises sehen. Im Zelt oder hinter dem Windschirm kann jeder Pygmäe seinen „Platz" finden[1], zur Dienstwohnung des Bahnhofs gehört die Auflösung der Gesellschaft nach Berufen, Institutionen. Wie diese sich spezialisieren, so auch die Werkzeuge, Zeichen und Leitungen, die den einzelnen Institutionen dienen. Aber der Ur-

[1] Falls nicht auch da Eigentumsrechte eine Differenzierung erzeugen.

mensch (der Robinson) hat bereits differenzierte Werkzeuge, Zeichen und Leitungen, noch ehe er Beruf und Amt differenziert. (Das ist freilich eine historische Frage.) Deskriptiv gilt, daß die Spezialisierungen der Werke teils voneinander abhängen, teils nicht. Die Übergangsstufen vom Allgemeinsten zum Besondersten aufzustellen ist schwierig und bedarf einer eigenen Untersuchung.

Die Aufteilung des Einraumes in viele Gemächer ist als Zerlegung des Gesamtzweckes, Ort des Wohnens zu sein, der Gestalt nach nicht ohne weiteres als Division zu bezeichnen. Solange der Mensch z. B. sein sakrales Opfer in diesem Einraum schlachtet und auf dem Herd verbrennt, ist der Raum Küche und Kirche zugleich. Die völlige Abspaltung des Opferplatzes vom Wohnraum als gemeinsamer heiliger Ort des Stammes führt erst zu jener Spezialisierung, die ich meine. Ob sie durch räumliche Division gewonnen wurde und ob etwa später wieder durch räumlich (additives oder divisives) Anfügen oder Einfügen einer Priesterwohnung an oder in den Tempelbezirk sinnhaft eine Verknüpfung eintritt, ist dabei, solange ich mich auf die Größenfrage allein einstelle, gleichgültig.

Trotzdem entspringt aus diesen Zweckaufspaltungen und Zweckverknüpfungen die unübersehbare Fülle der Bauprogramme — allgemein der Zweckprogramme überhaupt. Die ausdrückliche Forderung, daß ganz bestimmte Teilzwecke erfüllt sein müssen, bedeutet Spezialisierung. Das Fehlen solcher Bestimmungen läuft beim Bauprogramm zuletzt auf die Bezeichnung eines Ortes als Baustelle hinaus, ohne daß noch angegeben ist, was sich hier abspielen soll. Bei den einzelnen Werkgattungen wird diese äußerste Verallgemeinerung verschieden nahe erreichbar sein. Die Forderung, man wolle ein Werkzeug schaffen, ohne daß noch genau angegeben ist, ob ein Handwerkzeug, eine Waffe, eine Kleidung, ist etwa so vorstellbar, daß jemand sich industriell betätigen will, aber noch keinen genauen Plan hat, welchen Zweig er wählen wird. Entsprechend

etwa ein Theoretiker, der noch nicht weiß, welches Thema er für seine Dissertation einst finden wird, aber doch die Rahmenvorstellung von wissenschaftlicher Arbeit besitzt; oder der Maler, der Dichter, der sein Thema sucht usw.

Es ist also das schrittweise Spezialisieren des Zweckprogramms der Weg, um von dem größten Umfang der Gattung auf die immer engeren Umfänge der Arten und Familien zu gelangen. Nur in diesem Sinn darf man von Größe der Sinnvarianten zweiter Sinndimension reden, wenn man wirklich sich auf die zweite Dimension selbst bezieht.

Aber jedes Werk S^2 hat in sich S^1 und S^0; als Elemente. Was über diese Elemente zu sagen ist, das ist bereits gesagt und erledigt. Die Werke bestehen aus natürlichen Stoffen S^1, die ihrer „Größe" nach generalisiert-anorganisch oder spezialisiert-organisch sind. Bei den profanen Werken ist das am raschesten anschaulich an dem Begriff des Vorrats zu erläutern. Für die drohende Belagerung einer Stadt fordert der Stadtkommandant „Vorräte". In dieser Unbestimmtheit ist damit Vorrat als Sinn zweiter Sinndimension generell gemeint. Die Spezialisierung ist für diese zweite Dimension die gleiche, ob man nun als Vorrat Kohlen und Metalle oder etwa Soldaten und Pferde fordert. Aber die ersteren sind tote, die letzteren lebendige Naturgegenstände und insofern (als S^1 gesehen) von verschiedener „Größe", die ersteren generalisiert, die letzteren spezialisiert[1]. In anderen profanen Werkgattungen gibt es nicht diese Scheidung in tote und lebendige, alle Werkzeuge sind aus totem Stoff, alle Institutionen aus lebendigem „hergestellt", d. h. alle Berufe der Arbeitsteilung verlangen den Einsatz von Menschen, unter Umständen von Menschen und Tieren oder auch Menschen und toten Stoffen, aber der Mensch selber kann nie ganz fehlen. Entsprechende Überlegungen sind für die übrigen

[1] In diesem Beispiel ist davon abgesehen, daß auch die Kohlen und Metalle in gewissem Grad spezialisiert — d. h. verschieden an Qualität — sein können; ich denke hier eben in größter Allgemeinheit.

Sinnrichtungen durchführbar. Schmuck ist sowohl aus totem wie lebendem Stoff herstellbar, Spiel als menschliche Handlung (vom „Spiel" der Tiere sehe ich ab) setzt Menschen voraus, Spielzeug ist entweder wieder toter oder lebendiger Stoff usw.

Die Werke S^2 haben ihre nulldimensionalen Elemente S^0, Raum, Zeit, Kraft, Licht. Es ist jedesmal getrennt zu überlegen, ob die Raumgrößen, Kraftgrößen, Lichtgrößen generalisiert sind oder spezialisiert (vgl. S. 287). Und erst wenn ich mich auf diese nulldimensionalen Elemente S^0 von S^2 und ihre Größen einstelle, kann ich von Rhythmus und Proportion sprechen (vgl. S. 290). Das Verhältnis der Werke S^2 als Sinn zweiter Sinndimension, das Zelt als Zweck zum Schemel als Zweck ergibt keinen Rhythmus, keine Proportion; nur die Raumgröße des Zeltes zur Raumgröße des Schemels ergibt Rhythmus und Proportion.

β) Die Gestalt

Das Quadrat war das Beispiel für die Generalisation, also die Größe der Gattung, aber das Quadrat ist zugleich auch Gestalt.

Entsprechend: das Zelt ist Beispiel für die Generalisation des Bauprogramms, seine völlige Undifferenziertheit, also die Größe; aber das Zelt ist zugleich Gestalt. Wiederum meine ich Gestalt des Sinnes zweiter Sinndimension. Die generellen noologischen Gattungen, „das" Werkzeug, „die" Leitung usw. sind zugleich Gestalten und ebenso alle noologischen Arten, z. B. die der Werkzeuge oder der Leitungen. Dies besagt aber: die Zweckprogramme selbst sind die eigentlichen Gestalten von Sinn zweiter Sinndimension, solange man wirklich sich auf die zweite Sinndimension selbst bezieht. Sie sind noch durchaus nicht identisch mit dem Sinn selbst. Lautet das Zweckprogramm: „ein Eßtisch für vier Per-

sonen", so läßt es sich durch unabsehbar viele voneinander sehr verschiedene Ausführungen befriedigen; was diese Eßtische unterscheidet, das Material und die Raum-Kraft-Lichtform ist Gestalt von S^1 und S^0. Aber alle diese Eßtische und noch weiter verallgemeinert (durch Weglassen der Zahl der Personen, der Benutzung zur Mahlzeit), alle Tische bilden eine Familie und diese ist logisch die Gestalt von S^2. Die Gestalten von künstlichen Werken sind demnach stets die Vorstellungen oder auch die Begriffe, mithin die Gattungs-, Art-, Familienbegriffe, die in den Zweckprogrammen „definiert" werden; das, wovon der Entwerfende als seiner Ausgangsvorstellung ausgeht, ehe er überhaupt Größe und Gestalt des Raumes, der Farbe usw. „entwerfen" kann.

Größe und Gestalt sind auch hier voneinander unabhängige Variable. Der Tisch kann generalisiert sein (gehobener Boden in festgelegter Abstellhöhe für beliebige Geräte) oder spezialisiert (z. B. die bewegliche auf- und abwärts verschiebbare Tischplatte des Zahnarztes), aber das Generalisieren und Spezialisieren: die Größe des Sinnes S^2, ist ebenso variabel bei anderen Gestalten dieses Sinnes S^2, anderen Zweckprogrammen: bei anderen Möbeln, bei Schmuck, bei der wissenschaftlichen Abhandlung, beim religiösen Kult. Die wissenschaftliche Arbeit ist generalisiert, wenn sie auf Erkenntnis allgemeinster Art ausgeht, z. B. auf Erkenntnistheorie, Logik oder Arithmetik; sie ist spezialisiert, wenn sie die Verdauungsvorgänge einer bestimmten Insektenart studiert. Der Kult ist generalisiert, wenn er nur ganz allgemein auf Opfer überhaupt besteht; spezialisiert, wenn er bestimmte Opfer vorschreibt. Aber Schmuck, theoretische Arbeit, Opfer sind Gestalten von S^2.

Figuren sind die geschlossenen Zweckprogramme, die bei beliebiger Differenzierung dennoch eine Einheit bilden. Auch hier mag es in einzelnen Fällen strittig bleiben, ob man noch Figuren oder schon Muster vor sich hat, das hebt nicht die Erkenntnis der Existenz von Figur und Muster auf. Die Kultur

als Ganzes (zunächst die asymbolische) ist ein Muster von S^2. Der Begriff dieser Kultur ist als Begriff auch S^2 und als Begriff eine Figur. Die Kultur als Wirklichkeit zusammengesetzt aus einzelnen Werken ist ein Muster. Und schon die niedrigste Kultur, die wir kennen oder konstruieren, die sogenannte Grundkultur (Urkultur) der Menschheit, ist aus vielerlei solchen Werken als einzelnen Figuren zusammengesetzt; sie hat Werke aller vier Sinnrichtungen: Werkzeuge, Sprache, Plätze, gesellschaftliche, ja beinahe schon staatliche Organisation, vorwissenschaftliches Denken, Schmuck, Spiel, religiösen Kult. Die Werke mögen historisch mit den allerallgemeinsten, undifferenziertesten beginnen, sie sind nebeneinanderstehende Figuren, die zusammen als Muster „die" Kultur ergeben. Die Werke historisch späterer Kulturepochen sind differenzierter, aber ebenfalls nebeneinanderstehende Figuren. Dabei ist der Ausdruck „Werke" nur dann unbedenklich, wenn man am Zweckprogramm festhält, das sich im Werk niederschlägt. „Der" Teller ist Werk und Figur, gleichgültig ob er nur einmalig oder als Dutzend existiert. Und nicht nur die Dubletten, auch die Varianten stehen hier als bloße Exemplare der Figurenmöglichkeit; jeder Teller ist als Teller eine Figur von Sinn zweiter Dimension, weil er nur reales Exemplar des Zweckprogramms ist, das seinerseits die innere sinnhafte Geschlossenheit besitzt, auf die es ankommt. Die vielen verwandten Objekte, z. B. die Schüssel, der Krug, sind nicht nur ihrer Raumform nach andere Figuren, denn schon in ihrem Zweckprogramm liegt eine leise Änderung. Bei Maschinen wird deutlich, daß die einzelnen Unterganzen loslösbare Glieder sein können (Achse, Rad, Treibriemen) und doch erst das Ganze eine Figur ist; hier entscheidet der Gesamtzweck ebenso wie bei Organismen der Gesamtsinn.

Die Figuren bestimmen die Figuralität des Musters, also hier der Kultur. Die „Kulturkreise" und Kulturepochen unterscheiden sich in erster Linie figural. Sehr deutlich wird dies in ethnographischen Museen, wo der Versuch gemacht

wird in einer einzigen Vitrine oder einem einzigen Saal die sämtlichen „Figuren" einer Kultur (eines Stammes, Volkes) in Beispielen, soweit sie sich in körperlichen Werken niederschlägt, zu versammeln. Man muß freilich, um die gesamte Kultur zu erfassen, auch die nur geistig existierenden Institutionen (Gesellschaft und Staat), Sprache, Musik, Tanz, Theorie und Glauben und vieles andere hinzudenken. Aber auch ohne sie kommt die wechselnde Figuralität in diesen Museen sehr eindringlich zum Bewußtsein. Für die höheren und hohen Kulturen ist die Anschaulichkeit schwerer erreichbar, sie bleibt Forderung. Erst wenn wir ein Museum besäßen, das in lauter Stichproben die „Figuren" der heutigen europäischen Kultur böte (wie das Deutsche Museum in München dies für bestimmte Kulturgebiete leistet), übersähe man sie so knapp wie die der niederen Kulturen. Aber eben nur figural!

Denn in einer solchen Vitrine eines Völkerkundemuseums sind die Waffen, Schmuckstücke, Musikinstrumente, Tauschmittel gestreut. Ihr Sinnzusammenhang ist äußerst lose, ihre Einheit durchaus nicht ohne weiteres zwingend. Wer würde es sofort merken, wenn jemand zum Schabernack einige Stücke aus verschiedenen Schränken oder Sälen vertauschte? Dabei will ich jetzt von der Form der ersten und vor allem der nullten Sinndimension nicht reden, denn ein Objekt aus dem Eskimokreis wirkt allerdings seiner Raum-Kraft-Lichtform nach sehr anders als eines aus Indien. Es handelt sich jetzt um die Zwecke und Zweckprogramme selbst. Für das, was man Kulturlehre, Kulturkunde nennen könnte, ist das Verstehen der Vizinalität der Objekte grundlegend. Nur durch das willkürliche Herausreißen aus ihrem sinnvollen Zusammenhang sind sie gestreut, ihrem Sinn nach sind sie alle netzartig verbunden, teils gereiht, teils gruppiert.

Auch hier darf man die Begriffe nicht mit den Objekten selbst verwechseln. Um dies abzuweisen, beginne ich mit den Reihen und Gruppen in den Werken der Theorie. Die Be-

griffe: der Löwe Pascha, die Gattung Löwe, die Familie der Katzen, die Säugetiere, Wirbeltiere, Tiere, Lebewesen bilden eine Reihe, es ist eine Begriffsreihe, denn tatsächlich habe ich entweder nur den einen Löwen vor mir, an dem ich alle diese Begriffe denke, oder ich setze für jede folgende Stufe irgendwelche anderen Tiere, also einen anderen Löwen, einen Tiger (statt Katze), den Elefanten (statt Säugetier) usw. Aber diese Tiere selbst bilden „begrifflich" keine Reihe —, sie können sie zeitlich oder räumlich bilden, was uns hier gleichgültig ist. Eine begriffliche Gruppe entsteht, wenn der Zoologe alle Arten von Säugetieren bzw. Wirbeltieren usw. aufzählt. Jedesmal gabelt von einem Zentralbegriff eine Anzahl von Begriffen ab, von denen wieder Begriffe abzweigen. Diese Gruppen lassen sich graphisch genau so darstellen wie die Gruppen der planimetrischen Raumformen: zentraler Rumpf mit Gliedern, die sich in zweiter und weiterer Zone wieder gliedern. Die Reihe ist auch hier dadurch bestimmt, daß jedes Glied mindestens einen, höchstens zwei untereinander nicht verbundene Nachbarn hat; die Gruppe, daß an einen Zentralbegriff drei und mehr Nachbarn anschließen[1], an diese in zweiter Zone wieder usw. Die vorigen Beispiele geben offene Reihen und Gruppen, sie liegen überall vor, wo hierarchische Gliederung herrscht. Dagegen sind z. B. „Ich" und „Außenwelt", sowie alles, was zwischen diese Begriffe sich begrifflich einspannen läßt, geschlossene Reihen (sie ergeben ein zyklisches Philosophieren, ein sich im Kreise drehen, charakteristisch für erkenntnistheoretische und psychologische Untersuchungen), sie werden zu geschlossenen Gruppen, wenn irgendwo ein Zentralbegriff sich einstellt, wie dies z. B. das Ich oder, durch Umstellung, die Außenwelt werden kann. Geschlossene Vizinalitäten sind vieldeutig.

[1] Es gibt auch Gruppen mit einem Zentralbegriff und nur zwei oder nur einem Nachbarn, unvollständige Gruppen, die deshalb Gruppen sind, weil der eine Begriff den Charakter des Zentralen hat, z. B. Mutter und (ein) Kind. Vgl. S. 37 und 38.

Nach der Feststellung, was Reihe und Gruppe von S^2 in theoretischer Sinnrichtung bedeutet, ist man vor dem Irrtum sicher, etwa die Werkzeuge selbst, die Leitungen selbst usw. als Gruppen oder Reihen anzusehen. Nur die Begriffe sind es; meine ganze noologische Systematik von S^2 ist eben begrifflich. Aber die realen Werkzeuge stehen miteinander und mit anderen Objekten in realem Sinnzusammenhang; in profaner Sinnrichtung können sich Reihe und Gruppe nur auf die Zwecke selbst beziehen. Pfeil und Bogen, Lanze und Schild, Messer und Gabel usw. sind aufeinander mehr oder weniger angewiesene Werkzeuge, in den Maschinen greifen zahllose Einzelwerkzeuge zusammen, Werkzeuge und Maschinen dienen zur Herstellung von anderen Werkzeugen und Geräten überhaupt, oder zu Schmuck und Spielzeug. Um die Herstellung der Nahrung, der Kleidung, der Waffe gruppiert sich eine Anzahl zugehöriger Objekte. Der Schuster hat andere Werkzeuge als der Koch, der Maler andere als der Bildhauer. Jedes Zimmer, jeder Stall hat seine Geräte, die um den Zweck dieses Raumes gruppiert sind. Man kann die Mittel für eine Arbeit räumlich reihen, oder ihrer zeitlichen Anwendungsfolge nach, aber hiermit trifft man nicht die Zweckreihung. Die Werke selbst haben ihre kausale Reihenfolge, der Urmensch mußte zuerst den völlig unbehauenen Stein aufgreifen, ehe er mit ihm einen Keil zurechtschlug. Die „kausale" Reihe bedeutet hier die der logischen Voraussetzung bzw. Nachfolge oder Konsequenz, sie steckt in der genetischen und auch in der konkret historischen darin, ist aber insofern gedanklich zu trennen, als sie selbst als Ganzes die Voraussetzung der konkreten Einzelwerke ist. Wenn der Bildhauer an seinem Werk arbeitet, sind alle Meißel, Klöppel, Hämmer, Feilen um sein Werk gruppiert, aber hinter jedem Werkzeug steht — gedanklich und historisch — die Reihe der Vorfahren dieser Werkzeuge.

Dies ist leicht auf Leitungen und Zeichen (Sprache, Schrift) übertragbar. Bei den Institutionen ist die Hierarchie der Ämter

reihenbildend; mehrere solche Reihen schließen sich in der Spitze eines höchsten Amtes zusammen. Der König, der zugleich oberster Verwalter, Kriegsherr, Richter, Priester ist, bildet das Zentrum, von dem die stufenweise gegliederten Ämter der Verwaltung, Armee, Justiz, Kirche abzweigen. Fehlen Querverbindungen, so ist die Gruppe offen. Gibt es dagegen z. B. für die Verwaltung eigene Disziplinargerichte, für die Armee Kriegsgerichte, für die Kirche kanonische Gerichte, so greift die Justiz in die anderen Reihen seitlich über, die Querverbindung erzeugt eine geschlossene Gruppe. Was für die Ämter gilt, das ist ebenso in allen anderen Institutionen möglich. Es ist wenigstens im Groben leicht einzusehen, daß überhaupt durch das seitliche Herübergreifen von jedem Sinngebiet auf alle anderen jenes Netz geschlossener Gruppen von Kulturwerken entsteht, das uns das Zurechtfinden so erschwert und dessen feinere und feinste Untersuchung noch völlig aussteht. — An Stelle der einen Spitze — (des Priesterkönigs) — können auch koordinierte Ämter treten, d. h. die Reihe z. B. von nur zwei Ämtern: Kaiser und Papst. Es fehlt dann eigentlich die „Spitze" und es folgen daraus die bekannten Rivalitäten. Es gibt aber in der profanen Welt (zu der die Kirche als Institution der Macht gehört) tatsächlich sehr viel mehr Reihen, die nebeneinander in ihren Spitzen enden, ohne eine gemeinsame zu haben. Das sind alle privaten Institutionen, die einer staatlichen Anerkennung bedürfen, weil sie selbst durch Querverbindungen mit andern privaten Reihen oder staatlichen Ämterreihen verquickt sind. Eine ausführliche Morphologie der Gesellschaft und des Staates ist Sache der Soziologie; vgl. unten S. 786 ff.

Wieder etwas anders ist Reihe und Gruppe im Gebiet des Schmuckes aufzufassen. Blume, Ring, Feder sind (lediglich als Schmuckvorrat gemeint) gestreut. Offen gereiht ist Schmuck, sobald er selbst wieder Träger von Schmuck wird, z. B. wenn der Ring einen Stein trägt, der Stein ein Relief,

offen gruppiert, wenn der nämliche Träger mehrerlei Schmuck trägt (der nämliche Mensch zugleich Ohrringe, Halskette, Schmuckfibel). Geschlossen gereiht ist Schmuck, wenn der Träger reziprok zum Schmuck seines Schmuckes wird. Die Blume ist Schmuck der Vase, aber man überzeugt sich leicht durch Wahl anderer Vasen, daß eine Vase auch Schmuck für die Blume sein kann; und ebenso Vase samt Blume Schmuck für ein Zimmer, aber auch das Zimmer Schmuck für jene[1]. Entsprechend läßt sich auch von geschlossener Gruppe reden (der nämliche Mensch trägt z. B. seidenes Gewand mit Gürtel und Schnalle, die außerdem einander reziprok Schmuck sind).

Beim Spiel ist nicht nach der Vizinalität innerhalb des Spieles, also z. B. der Würfe, Züge, zu fragen. Jedes Spiel für sich ist Figur (wenn auch oft sehr zusammengesetzt), erst bei der Verbindung mehrerer Spiele entsteht das Problem der Vizinalität im Muster. Bei Kampfspielen bilden die Serien Reihen, die mit dem Sieg einer Partei (Fußball) oder eines einzelnen enden; trotzdem sind sie als Reihe offen. Geschlossene Reihen sind jene etwas albernen Spiele, bei denen das Ende im Anfang zurückmündet[2]. Zur Gruppe werden getrennte Reihen, wenn sie in einem zentralen Spiel sich zusammenfinden, im Fest, im Jahrmarkt, im olympischen Spiel.

Daß auch im sakralen Werk Reihe und Gruppe vorhanden sind, ist leicht an Beispielen einzusehen. Der Priester irgendwelcher primitiven Religion mag zuerst durch Gebet oder Zeremonien sich die Zauberkraft verschaffen, dann einen Teufel austreiben (oder durch Tanz den Regen herbeibeschwören), zuletzt das vorgeschriebene Dankopfer bringen: diese sakralen Werke bilden zeitlich eine Reihe, aber sie sind nicht umstellbar,

[1] Danach kann man auch eine zunächst als offen erscheinende Reihe als geschlossen erkennen, z. B. in jenem Ring den Ring selbst auch als Schmuck des Steines, aber hierfür gibt es vermutlich eine Entscheidbarkeit, der ich nicht nachgehe.

[2] Z. B. das bekannte Kinderlied: Wenn der Topf aber nun ein Loch hat, lieber Heinrich usw.

weil sie auch logisch eine feste Reihe bilden. Eine Reihe bilden auch die einzelnen Handlungen in der katholischen Messe, und wenn ein prunkvolles Hochamt gelesen wird, reihen sich viele Nebenhandlungen der Diakonen, Sänger usw. in die Handlung ein, ohne daß sie zur Gruppe würde. Aber der katholische Kult als Ganzes ist gruppiert, insofern die verschiedenen Sakramente von einer zentralen Idee der Heiligung des Menschen und der Heiligkeit Gottes ausgehen (was aber für alle Bekenntnisse entsprechend gilt). Es kann auch hier die eigentliche Spitze, die alle Reihen zusammenfaßt, fehlen oder unausgebildet sein. Im Protestantismus kommt dies im so viel Kopfzerbrechen verursachenden Wettstreit zwischen Kanzel und Altar auch in der Leitung (räumlich) zum Ausdruck.

Die figural und vizinal so unendlich variablen Kulturmuster variieren auch ordinal. Es ist am einfachsten, paradigmatisch auf das Spiel mit seiner Spielregel zu verweisen. Denn jede Kultur und jedes ihrer Sinngebiete erhalten von den Menschen bestimmte mehr oder weniger feste Regeln: theoretische Denkregeln, Methoden, juristische Gesetze, Konventionen, Moralregeln, Wertfestlegungen für den Tausch, Verkehrsregeln. Diese Regeln werden befolgt oder durchbrochen. Je mehr sie durchbrochen und vernichtet werden, um so chaotischer wird die Kultur oder: es entsteht eine neue Regel. Ist das Ändern der Regel selbst einer Regel unterworfen, d. h. gibt es ein Amt, das die Aufgabe der Gesetzgebung hat, so spricht man von Evolution, sonst von Revolution. Das gesamte, fast unübersehbar verwickelte Muster der Kultur ist zwischen die Pole des Kosmischen und Chaotischen eingespannt. Es gibt uns sehr chaotisch scheinende Kulturen, die sich trotzdem lange Zeit halten und in gewissem Sinn als in sich kosmisch bewähren, etwa die totemistische (die Dauerhaftigkeit ist für diese Fragestellung gleichgültig) — und sehr kosmische Kulturen (die vielleicht nur kurze Zeit dauern). Dabei verstehe ich unter Kosmos hier, daß alle „Spielregeln" der gesamten Kultur konfliktfrei zusammen-

stimmen, daß also vor allem die Werke verschiedener Sinnrichtungen, Theorie und Glaube, Theorie und Praxis widerspruchsfrei bleiben, was ein nur konstruierter Bezugsfall sein mag, aber für die Beurteilung der Kultur unentbehrlich ist.

Man hat bei der Frage nach dem dividualen Stil von S^2 vom Menschen auszugehen. Hinter allem, was er schafft — profan, sakral, ästhetisch, theoretisch — steht die Gesinnung. Die zur Veranschaulichung der noologischen Seite der Gesinnung oben gewählten Beispiele vom Almosengeben und vom Heiraten führten auf die Hintergrundmotive der im Vordergrund gleich aussehenden Handlungen. Erst die Einheitlichkeit solcher Gesinnung ist das Formale an ihr. Aber jene verschiedenen Einheitlichkeiten — Schenken und Heiraten, weil man sich steigern will, und Schenken wie Heiraten, weil man dem andern helfen will — Egoismus und Altruismus — in letzter Instanz münden sie in den Polen der Totalität und Partialität. Jeder Mensch ist gewiß von Natur zu beiden, aber gewiß stets zu einem von beiden überwiegend veranlagt. Allein er macht sich auch durch Selbsterziehung zu etwas Geschlossenem, und Fremderziehung kann ihn darin mit bestimmen.

Der Mensch ist in gewissem Sinn sein eigenes Werk durch Selbst-Beherrschung. Er hat die Wahl, aus sich einen „Herren" zu machen, der allein sich selbst gehorcht und seine Umgebung in selbstgenügsamer Einsamkeit überlegen beschaut, oder einen „Knecht", der, auch wenn er das Amt des Herren ausfüllt, sich als Diener aller weiß, als ersten Diener seines Staates. Um die Polarität von Totalität und Partialität im Staat ganz zu erfassen, geht man wohl am besten von der Fiktion des Urmenschen als eines Robinsons aus, des einsamen Wanderers durch die Kontinente, der alle Werke, die er braucht, selbst erzeugt, alle Berufe in sich vereint, sein eigener Herr und Diener. Er ist als Einzelner ein Träger seiner gesamten Kultur. Selbst als sein eigenes Werk (S^2), „Figur". Verbindet er sich mit einem zweiten, dritten Menschen in der Familie, Horde,

im Stamm, dann spalten sich die Funktionen auf. Der Herr (der Führer) bleibt Teil der Menge ihm Gehorchender oder Dienender, aber diese ganze Herrschaft — da sie ja nicht die gesamte Menschheit umfaßt — steht anderen Herrschaftsbereichen isoliert gegenüber. Nach innen mag die Herrschaft divisiv sein, der Nachbarherrschaft gegenüber ist sie als Totalität isoliert abgesetzt. Bei Streuung solcher Totalitäten bleiben die Herrschaften ohne Kontakt, bei Berührung können sie sich vereinen. Entweder entsteht ein partikularistischer Bund einzelner Herrschaften, bestehend aus lauter gesonderten Summanden, die auch jederzeit wieder auseinandertreten können; oder eine verschmolzene Gemeinschaft: der Diener untersteht nicht ausschließlich seinem unmittelbaren Herren, sondern auch dem obersten aller unteren Herren, er ist durch Querverbindung mit den Knechten der anderen Herren genossenschaftlich oder ständisch verbunden, ebenso die Herren untereinander. Auch im sakralen Gebiet stehen sich die Persönlichkeiten gegenüber, die ganz diesseitig auf ihre eigene Kraft pochen und jene anderen, die Knechte Gottes sind.

Die Einheitlichkeit solcher Gesinnung ergibt das, was wir Kulturstil nennen — auf den dividualen Stil bezogen —, aber auch dort, wo der Mensch keine Einheitlichkeit erreicht, immerzu hin- und herschwankt zwischen den Polen, bei jeder Art von Handlung sich anders einstellt, ist die Bezugnahme auf diese Pole vorhanden. Sie macht sich auch bei der Schöpfung der Werke geltend. Nicht in jedem Einzelwerk, erst im großen Zusammenhang erweist sich, ob einer der Pole vorherrscht oder auch hier Konflikte vorliegen.

Wo aber Konflikte vorhanden sind, können sie sich harmonisch auswägen. Erst wenn die anderen hier so oberflächlich skizzierten Stile der Kultur gründlich erkannt sind, wird Aussicht bestehen, begrifflich der Harmonie der Kultur näher zu kommen. Man wird dann vermutlich sich an die Formel von der gelösten Spannung halten und z. B. im Falle von Reihen

ohne gemeinsame Spitze (Staat und Kirche) von Harmonie reden, wenn zwar Rivalitäten vorhanden sind, die zwar dauernd Spannungen erzeugen, jedoch ohne daß es zu Rissen kommt. Die Risse aber verlaufen dann in den Menschen selbst, die ja die geistigen Träger all dieser Werke S^2 sind.

Die Kultur als Ganzes erfaßt man erst als ein von allen fünf Stilprinzipien zugleich bedingtes Muster. Jede Kultur ist dadurch beschreibbar, daß man die Figuren angibt, aus denen sie besteht, die Reihen und Gruppen erkennt, ihre Ordnungsprinzipien, ihre Tendenz zum Totalitäts- oder Partialitätspol, schließlich ihre Harmonienähe oder -ferne. Bei Einheitlichkeit des Kulturstiles erweist sich wieder Gruppe, Ordnung, Totalität und andererseits Reihe, Chaos, Partialität als affin. Es ergeben sich hier wie bei jeder anderen Art von Muster zwei polare Kulturstiltendenzen, die nach ihrer Figuralität und Harmoniestufe unendlich variabel sind, abgesehen davon, daß jede Kultur zwischen beiden Kulturstilpolen steht, also auch da unendlich viele Möglichkeiten der Polnähe vorliegen.

Eine solche Theorie der Kulturarten ihren morphologischen Möglichkeiten nach ist die Voraussetzung, um Kulturwissenschaft (also auch Kulturgeschichte) zu treiben. Daß die hier entworfenen Grundlinien nur Skizzen sind und sehr umfangreicher Ausarbeitung und Vertiefung bedürfen, ist klar. Aber ihre ausführlichste Behandlung würde für die Kunstwissenschaft nicht ausreichen. Für sie kommt es noch auf etwas Weiteres an: auf die jedem konkreten Werk S^2 zukommende Form seiner Elemente S^1 und S^0, was am besten nochmals an dem schon oben gewählten Beispiel erläutert wird.

Das spezialisierteste Zweckprogramm, das sich nur auf die Zwecke selbst beschränkt, läßt die Wahl des Materials und der Raum-Kraft-Lichtform weitgehend unbestimmt; wenn ich beim Tischler einen Tisch bestelle und den Zweck genau angebe (Eßtisch für zehn Personen), bleibt die Frage offen, ob er in Eiche, Nuß, ob überhaupt nur in Holz, nur in einerlei

Material usw. ausgeführt werden soll, ob er genau 78 cm oder 79 cm hoch, wie lang, wie breit, wie dick in der Platte, wie räumlich gestaltet (Platte, Zargen, Beine), wie gefärbt er schließlich sein soll — alles Bestimmungen der Elemente erster und nullter Sinndimension. Bei Naturobjekten gehen wir stets von Einzelexemplaren aus und erzeugen von ihnen aus den Begriff der Gattung, indem wir von der differentia specifica absehen. Bei künstlichen Werken ist es umgekehrt. Wir haben zuerst den Gattungsbegriff als reines Zweckprogramm und führen schrittweise die differentias specificas ein. Anders gesagt: jedes Zweckprogramm hat einen freien Rest, der getilgt werden muß, wenn es zu konkreter Wirklichkeit gelangen soll. Es ist wichtig, sich klar zu machen, was die Form S^1 und S^0 dem Zweck nach erfüllen muß, also die Spannweite kennen zu lernen, innerhalb derer der freie Rest tatsächlich liegt, um dann zu fragen, wodurch dieser selbst bestimmt wird, denn wenn der Tisch fertig vor uns steht, hat er ja keinen freien Rest mehr.

Der Gegenstand soll zweckgemäß sein, handlich, herstellbar, haltbar und sparsam. Die Zweckgemäßheit bedeutet die allgemeine Erfüllung des jeweilig geforderten Zweckes, also bei profanen Programmen die Nützlichkeit, bei ästhetischen die ästhetische Zweckmäßigkeit für Schmuck und Spiel usw. Die Handlichkeit ist die Angepaßtheit der Größe und aller Maße an die gegebene Leibesform des Benutzers bzw. an die vorhandenen Formen von anderen Werken. Eine Klinge, eine Schere werden erst handlich durch die Griffe. Der Schrank, die Schatulle sind handlich, wenn sie dem Menschen und den aufzubewahrenden Werken in den Maßen angepaßt sind. Entsprechend bei Ställen (Käfige für Kanarienvögel und sehr andere für Gorillas). Die Herstellbarkeit betrifft die Frage, ob das Ganze aus einem Stück bestehen kann oder wie weit es aus Unterganzen zusammenzusetzen ist, beidemal bedarf es der Festlegung von Vorbereitungen, Gerüst-, Modellbauten usw. Die Haltbarkeit kann in verschiedenem Grade gefordert

werden. Von ihr zum Teil ist die Frage der Sparsamkeit abhängig, aber nicht ausschließlich; bei Schmuck z. B. scheint gerade Unsparsamkeit Grundsatz sein zu dürfen, aber dies ist kein Widerspruch, da Unsparsamkeit nur ein geringerer Grad von Sparsamkeit ist und Schmuck unter Umständen nach dem Grundsatz der Schmucksparsamkeit und Überladung eingeschätzt wird.

Die Verwirklichung des Zweckprogramms geschieht genetisch gesehen demnach schrittweise durch Konstruktion der Raumform entsprechend der Zweckmäßigkeit und Handlichkeit, durch die Technik, Statik und Ökonomik. Dies ist bei Werken profaner Sinnrichtung leicht einzusehen (bei Institutionen ist das Material der Mensch selbst, es kommt auf die Auswahl der passendsten, begabtesten Menschen für jeden Beruf, jedes Amt an). In der für die Baugeschichte so wichtigen Lehre von den Formen der mittelalterlichen Wölbung ist zu unterscheiden: die geometrische Konstruktion, also die Überlegung, welche Gestalt und Größe jeder Rand- und Diagonalbogen des Kreuzgewölbes bekommen muß, damit das Ganze überhaupt räumlich möglich ist; die Technik, d. h. die Methode, wie man das Material herbeischafft, bis es genau dort im Raume liegt, wo man es haben will, daher die Methode der Zurüstung und Abrüstung, die Herstellung des Mörtels oder sonstigen chemisch wirksamen Bindematerials, die Zerlegung des Ganzen in die technischen Unterganzen; die Statik, d. h. Haltbarkeit des Fundaments, der Stützen, des Gewölbes selbst, sein Schub, sein Überstehen von Erdbeben, Feuer und Regenwasser; schließlich die Ökonomie der Anlage, daß mit möglichst geringen Mitteln für möglichst lange Dauer gesorgt sei und auch die Technik möglichst sparsam sei. Unter Handlichkeit ist hier die Anpassung an die ganze Anlage zu verstehen. Die Konstruktion ist primitiv, d. h. noch mangelhaft, wenn sie nur die geometrische Durchführbarkeit als solche bedenkt, sie ist entwickelt, wenn sie (wie das Kreuzgewölbe mit spitzbogiger

Gestalt aller Bogen) für jeden Grundriß gleich gut verwendbar, d. h. „handlich" ist.

In der Wissenschaft bedeutet Konstruktion die auf das System gerichtete Überlegung, Technik die Methode vor allem der Beschaffung der Einzelkenntnisse und Einzelerkenntnisse, Handlichkeit die Rücksicht auf den „Benutzer", d. h. den Lernenden oder den schon Fortgeschrittenen, Statik die Dauerhaftigkeit, Festigkeit, Geprüftheit. Die Sparsamkeit schließlich ist hier so wichtig, daß man sogar die ganze Wissenschaft aus dem Prinzip der Denkökonomie allein hat herleiten wollen (Mach), was freilich einseitig eng gesehen ist.

Auf religiösem Gebiet bedeutet Konstruktion die Brauchbarkeit für die religiösen Bedürfnisse. Renegaten wenden sich ja deshalb zu einer neuen Religion, weil sie ihrem Verlangen nach Gottverbundenheit mehr bietet oder verspricht. Technik ist die Methode der Erlangung sakraler Zustände (Versenkung durch Rauschmittel bei gröberer Form, Versenkung in Gebet, Mystik). Statik bedeutet die Haltbarkeit des ganzen religiösen Systems; mangelhafte Statik setzt schließlich die Religion dem Zusammenbruch aus, oder es bröckeln wenigstens einige Dogmen oder Vorstellungen (als Aberglauben) ab, um den gesunden Kern freizulegen. Ökonomie bedeutet die Breite, die das Sakrale im Leben beansprucht. Eine Kultur erträgt nur ein bestimmtes Höchstmaß von Konfessionalität; ein reiner Priester- oder gar Mönch- und Nonnenstaat könnte nicht existieren, oder er würde als Asketen- und Eremitensiedlung alle Kultur abstreifen — außer der sakralen. Manche Kulturen sind an einem Übermaß von Aberglauben zugrunde gegangen. Umgekehrt kann auch keine Kultur ohne Religiosität Bestand haben. Es kommt also auf eine bestimmte sparsame, aber nicht allzu sparsame „Konstruktion", „Technik" der Religiosität an, solange und soweit sie überhaupt mit der profanen Welt verquickt ist. Die echte Christlichkeit ist verschwenderisch, ja unendlich, aber sie bezieht sich auf das Reich Gottes, das nicht von dieser Welt

ist. Der Träger der höchsten Religion, der Christ, bleibt dennoch Mensch und muß in seinem Tageslauf schließlich doch zu jenem Prinzip der Sparsamkeit sich bekehren.

Auch Schmuck und Spiel haben ihre Konstruktion, sie müssen so beschaffen sein, daß sie ihren Zweck erfüllen können. Was das heißen soll, ist freilich erst nach genauer Erörterung des Ästhetischen möglich (S. 490 ff.). Vorläufig ist trotzdem jedem gewiß geläufig, was zunächst in der Aufgabe enthalten ist, einen Schmuck, ein Spiel zu entwerfen, sei es einen Leibesschmuck, ein Kartenspiel oder Ähnliches; es ist die zentrale Forderung zu befriedigen, daß Dinge zu erfinden sind, die „als ästhetische Mittel" tauglich sind. Von hier aus werden auch die übrigen Prinzipien verstehbar werden.

So sind es überall die nämlichen Prinzipien, die den freien Rest erheblich einengen. Tilgen können sie ihn nie vollständig. Stellt man jetzt nach der Kenntnis der Spannweite des freien Restes die Frage, wodurch er gelöscht wird, so lautet die Antwort zunächst ausschließlich: durch Willkür. Denn wenn der Tischler sich zu diesem oder jenem Maß entschließt — man muß selbst viel entworfen haben, um diese Unentschlossenheit, die stets vorausgeht, gründlich zu kennen —, dann nur, weil er eben innerhalb gewisser Grenzen zu einer Wahl gelangen muß. Die Tischbeine können im Querschnitt viereckig, rund, achteckig sein usw. Der Tisch kann gebeizt werden, braun gestrichen, grün lasiert usw. Wenn die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten vom Standpunkt der Konstruktion, Technik, Statik, Ökonomie gleichwertig sind, was soll anderes entscheiden als die Willkür? Es ist klar, daß hier genauestens der Finger auf die Stelle gelegt ist, wo die Willkür von ästhetischen Forderungen abgelöst werden kann; daß also es der freie Rest ist, an den der ästhetische Stil und in höherer Stufe die künstlerische Aufgabe anschließt.

Der ästhetische Stil, d. h. die Gleichformigkeit kann an Stelle der Willkür bei der Schaffung jeder Gattung künstlicher Werke

das Formbestimmende sein; dies gilt also nicht nur für die Herstellung profaner Werke (Werkzeuge, Zeichen, Leitungen, Institutionen), sondern auch für theoretische Werke — z. B. kann eine theoretische Abhandlung die Forderung der Handlichkeit, Haltbarkeit, Sparsamkeit erfüllen, ohne den freien Rest ästhetisch zu bestimmen; das gleiche gilt für sakrale Werke — z. B. kann ein Gebet alle seinem Sinn, seinem Zweck entsprechenden Aufgaben erfüllen, ohne den freien Rest ästhetisch festzulegen; das Gebet bleibt dann durch seine inneren Bedingungen zwar voll bestimmt, aber der freie Rest kann durch diese inneren Bedingungen nicht mitbestimmt werden, da der nämliche Sinn eines Dankgebetes verschieden ausgedrückt werden kann. Und schließlich gilt es ebenso für die ästhetischen Werke Schmuck und Spiel, was für den ersten Augenblick vielleicht paradox klingt. Aber ein Spiel, z. B. ein Ballspiel, kann durch das Spielzeug und die Spielregel im Sinne der Spielbarkeit, Ausführbarkeit festgelegt sein, es bleibt ein freier Rest für den Spieler (oder die Spieler), der seinerseits durch ästhetische Bedingungen festgelegt werden kann, aber nicht ausschließlich durch ästhetische Bedingungen festlegbar ist; er kann auch willkürlich festgelegt werden. Populär ausgedrückt: das Spiel kann schön gespielt werden, aber es muß nicht schön gespielt werden, es muß nur sachlich richtig ablaufen. Obwohl das Spiel selbst ein Werk ästhetischer Sinnrichtung, ein ästhetisches Werk ist, kann sein freier Rest sehr wohl von ästhetischer Festgelegtheit frei sein. Das gilt selbstverständlich ebenso für den Schmuck. Der Schmuck als solcher soll ästhetisches Mittel sein, aber sein freier Rest kann durch bloße Willkür bestimmt sein. Populär ausgedrückt: der Schmuck soll zwar immer ästhetisches Mittel sein, aber er muß selbst nicht „schön" sein. Dies wird einsichtig bei Tätowierungen, Narben als Schmuck, wobei aber nicht etwa einzuwenden ist: für den Primitiven ist das schön. Nein, es ist für ihn „Schmuck" und als solcher ästhetisch, aber es bleibt freier Rest, in welchen Kurven die Tätowierung ein-

gestochen wird und bei diesen kann zwar abermals die ästhetische Forderung die Auswahl aus der Unendlichkeit möglicher Formen entscheiden, aber es kann auch der Willkür überlassen bleiben, genau wie der nicht auf ästhetische Sinnrichtung eingestellte Tischler bei einer Kiste sich nicht um die Proportion als solche kümmert, sondern nur sofern sie für den in die Kiste einzupackenden Gegenstand passend sei. Verläßt man die populäre Einschränkung auf die Schönheit (d. h. die Harmonie), so gilt für den Schmuck, daß er seinem Zweck nach ästhetisches Mittel bleibt, auch wenn der freie Rest nicht ästhetisch festgelegt ist. Die eben vorgestellte Kiste, deren Proportion nicht ästhetisch bestimmt wurde, kann daher sehr wohl in irgendeinem räumlichen Zusammenhang — einem Zelt — als Schmuck dienen, zum Schmuck werden, ohne selbst durch ästhetische Bedingungen geformt zu sein. Die Definition: „Schmuck ist ästhetisches Mittel" kann ergänzt werden durch den Satz: Schmuck ist ästhetisch als Mittel. Schmuck wird jeder Gegenstand dadurch, daß er eine ästhetische Funktion bekommt, wobei aber die besondere Anpassung an den potentiellen Träger des Schmuckes nicht in die Definition mit eingeht. Das also, was ästhetisches Mittel ist oder werden will, kann selbst schon ästhetisch sein, es muß aber nicht restlos ästhetisch sein.

Welche Möglichkeiten für die Form der ein- und nulldimensionalen Elemente (S^1 und S^0) eines künstlichen Werkes (S^2) existieren, ist in den betreffenden vorangehenden Abschnitten erledigt worden. Die Formen S^1 und S^0, die zur Tilgung des freien Restes zur Verfügung stehen, sind daher — fakultativ — sämtlich bekannt.

γ) Die Form
(Größe und Gestalt)

Die Fiktion des Urmenschen als eines Robinsons und Universalgenies innerhalb seiner Kultur bezeichnet die Verbindung

von größter Generalisation (d. h. geringster Spezialisierung beruflicher Art) und voller Totalität (d. h. völliger Selbstherrlichkeit und Isolierung gegen etwaige andere solche Robinsons). Menschen eines modernen Staates dagegen sind spezialisiert (beruflich) und zugleich partiell, d. h. vom Ganzen ihrer Kultur abhängig. Sie können auch nicht in Anspruch nehmen, selbst diese ganze Kultur zu sein, zu besitzen, sie sind nur Teilhaber, Bruchstücke. In diesem Beispiel wird die innere Affinität von Generalisation und Totalität und ebenso von Spezialisation und Partialität rasch deutlich, ohne daß ich mich in dies ungeheure Thema tiefer einzulassen brauche. Was ich oben (S. 397) als Bündnis oder Bund bezeichnete, ist additiv, Gemeinschaft divisiv; zugleich tendiert Bund zu Totalität, Gemeinschaft zu Partialität. Eine gewisse Starrheit und Kristallisation dort steht einer mehr vegetabilen Verflochtenheit von Geweben hier gegenüber.

Es läßt sich nicht behaupten, daß auch sonst immer Affinität zwischen den Polen innerhalb Größe und Gestalt vorliegt (z. B. können Bund wie Gemeinschaft sowohl kosmisch wie chaotisch sein), vielmehr machen überall beide Faktoren erst in ihrer Synthese die Form aus, so daß diese zwischen den Polen der Generalisation und Spezialisation alle Grade annehmen kann und in jedem dieser Grade figural, vizinal, ordinal, dividual und harmonial variiert.

c) Synthese von Sinn S^2 und Form

Jedes künstliche Werk (S^2) ist Exemplar seiner Gattung. Wir finden diese Werke genau so vor wie die Objekte der Natur (S^1) und steigen vom Exemplar zur Gattung durch Sammeln der zugehörigen (gattungsgleichen) Exemplare auf. Nur der Schöpfer eines neuen — der Art nach neuen — Exemplars geht von der Vor-Stellung, der Idee aus, ja genau genommen

vom Wesen. Nur ein einzigesmal in der Geschichte kann dieser Prozeß in voller Reinheit vor sich gegangen sein, bei jenem ersten Urmenschen, der überhaupt noch keine künstlichen Werke vorfand und das erste künstliche Werk schuf. Trotzdem ist bei jeder echten Neuschöpfung die Idee das Primäre.

Durch Differenzierung innerhalb des Zweckprogramms entstehen die Sinngattungen und Sinnarten (S^2). Typen aber sind Baupläne, also Formen sowohl des zweidimensionalen Sinnes (S^2) wie der zugehörigen ein- und nulldimensionalen Elemente (S^1 und S^0). Typen sind Formgattungen innerhalb der Sinngattungen, also zugleich auch sinnerfüllt. Typen sind Form-Sinngattungen. Ich verstehe auch jetzt unter Typus Sinn und Form zugleich. Homologie ist die einander entsprechende räumliche Lage zweier sinnhaft gleicher Bestandstücke in zwei verschiedenen künstlichen Objekten. Zwei Vestibüle können in der Raumform (auch Kraft- und Lichtform) völlig verschieden sein, sie sind sinnhaft gleich und haben die gleiche Lage im Ganzen der Leitung. Typisch ist das Vorn und Hinten, das Seitlich in einem Bauwerk, das Unten und Oben — alles sinnhaft geladen. Auch bei so verschiedenen Formen von S^0, wie sie etwa Speyer und Vierzehnheiligen darbieten, ist doch der „Bauplan" ein gemeinsamer gegenüber der Wartburg und Amalienburg. Jede Gattung, Art, Unterart hat ihren besonderen Typus, so daß man mit Recht bei der Wartburg abermals einen anderen Untertypus annehmen wird als bei der Amalienburg. Der Typus bedeutet das Thema für viele Variationen, das Thema ist nicht nur der Sinn des Wohnbaus oder Sakralbaus, sondern Thema ist zugleich die Form dieses Sinnes S^2, wie es in Worten im Bauprogramm ausdrückbar ist: dort braucht man Schlafräume und Empfangsräume in „handlicher" wünschenswerter Verbindung, hier Gemeindehaus, Priesterchor. „Typisch" sind im Sakralbau Langhaus, Querhaus, Vierung (sinnhaft), Chöre, Kapellen, Krypten, Sakristeien, Nonnenemporen, Fürstenlogen; „typisch" ist die Lage dieser Sinnzellen innerhalb des Bau-

ganzen[1]. Langhaus usw. sind typische Glieder der Bautypen, nicht eigentlich selbst schon Typen, aber man darf sie in laxerer Sprechweise auch selbst Typen nennen.

Die gleiche Gattung — Wohnbau — hat also verschiedene Typen — innerhalb derer man wieder Typen von Rhythmen und Proportionen unterscheiden kann —, die Gattung entsteht historisch, es wachsen stets neue Exemplare hinzu: innerhalb der umfassenden Idee, die wieder als Grenze, Sinnkontur zu verstehen ist; sie umfaßt auch das allen Exemplaren zugrundeliegende Höchstmaß von Ordnung (Kosmos), die, zugleich auf den Sinn bezogen, das Regulativ der Gattung bedeutet. Auch in den künstlichen Werken S^2 ergibt sich die Gattung durch das Zusammendenken der Undsumme figural gleicher Objekte, die Idee dagegen durch das Heraussehen der gemeinsamen Sinnkontur. Die Gattung enthält ja trotz aller Gleichartigkeit ihrer Exemplare sehr verschiedene Lösungen des Themas, die Gattung des Bauernhauses sehr verschiedene Bauernhäuser, die teilgleich sind. Die Idee holt das gleiche aus allen teilgleichen Exemplaren der Gattung heraus, bzw. sie stellt sie voraus, sie ist aber generell etwas anderes als das Regulativ. Denn innerhalb der gleichen Gattung gibt es sowohl streng gesetzmäßige Fälle als auch unregelmäßige, die alle innerhalb der Idee liegen.

Das einzelne Werk ist mehr oder weniger immer zwecklich mit anderen Werken verknüpft. In dem Mehr und Weniger liegt die Schwankung zu den Polen der Verflochtenheit und Selbständigkeit. Jedes Werk als Unität betrachtet ist entweder Ganzes oder Bruchteil in einem größeren Ganzen.

Die einzelnen Exemplare jeder Gattung sind auf Grund ihrer Teilverschiedenheit vergleichbar und an der eigentlichen Idee, dem besonderen Zweck, meßbar, also bewertbar. Die der Idee

[1] Entsprechend ist der Begriff der Typen für sinnvolle, zeitliche Folgen von Handlungen zu verstehen. Leicht einzusehen ist der Begriff des sinnvollen Bauplans beim Drama, in der Sonate usw.

gemäßesten, die besten Exemplare sind Ideale. Die Gattung hat theoretisch nur ein Ideal — aber praktisch-real mehrere, nicht nur als Dubletten. Die Ideale sind nicht etwa identisch mit den Ideen, da jene durch nur ein einzelnes Werk oder wenige beste verwirklicht also konkret sind, indes die Idee in jedem Exemplar der Gattung abstrakt darinsteckt.

Das Wesen eines künstlichen Werkes ist die Synthese all dieser fünf Faktoren. Fast könnte es scheinen, als unterschieden sich die Überlegungen hier gar nicht von denen, die sich auf die Synthese von Sinn erster Sinndimension mit Form bezogen.

Allein der große Unterschied ist bei der Erzeugung künstlicher Werke die Existenz des freien Restes und die trotz aller Einschränkung bleibende Willkür seiner Tilgung. In der Natur läuft alles mit restloser Notwendigkeit, in der Welt künstlicher Objekte bleibt eine gewisse Willkür. Deterministen strengster Observanz werden sagen: bei der willkürlichen Entscheidung, ob der Ofen, die Lampe einen Zentimeter breiter, der Anstrich einen Grad gelber wird, führten determinierte äußere Umstände und die jeweilig determinierten Gehirnvorgänge eindeutig zum Schlußergebnis. Allein danach ist jetzt nicht gefragt. Auch wenn das so wäre, bliebe die fertige Lösung deshalb nur eine Annäherung unter unendlich vielen möglichen, weil hier das Zweckprogramm vorausgeht und Vieldeutigkeit enthält und für immer behält, indes in der Natur Zwecke nicht vorausgehen; in ihr gibt es keinen freien Rest. Im fertigen künstlichen Werk ist der freie Rest zwar getilgt, aber wir wissen, daß er auch anders getilgt worden sein könnte, und gerade hierauf beruht es ja, daß der nächste Werkschöpfer es anders macht.

Dabei rede ich nicht davon, daß das Zweckprogramm selbst als Willkür ansprechbar ist; die Willkür, die ich meine, liegt allein in der Bestimmung alles dessen, was eben nicht im Zweckprogramm bereits enthalten ist, vor allem der Wahl der Stoffe S^1 und der Raum-Kraft-Lichtform von S^0. Man kann ein Gerät

bei gleicher Raumform aus sehr verschiedenem Material und umgekehrt bei gleichem Material mit sehr verschiedener Raumform herstellen, und alle diese Lösungen können Erfüllungen des Zweckprogramms sein. Bei Institutionen bedeutet „Material" der das Amt, den Beruf ausfüllende Mensch. Die freie Wahl solcher Menschen, die Freiheit, diesen oder jenen einzusetzen, bedeutet den freien Rest. Die Überlegung gilt ganz allgemein für jede Art von Werken der Kultur S^2. Sie wird besonders verwickelt im Falle des Abbilds, das in der Kunstwissenschaft eine exponierte Stellung einnimmt.

Das Abbild beruht darauf, daß es mit dem Vorbild ähnlich ist, sonst ist es nicht Abbild, sondern nur konventionelles Zeichen. Die Ähnlichkeit bezieht sich vor allem auf die Raumform; denn weil das Abbild meist ganz, immer mindestens zum Teil aus anderem Material ist als das Vorbild — bei ausgestopften Tieren ist nur das Fell im Material gleich, aber dies Fell ist dann nicht Abbild, vielmehr handelt es sich dann wie bei Herbarien und Tierleichen in Spiritus um eine Art Mumien und nicht um eigentliche Abbilder — so ist auch die Kraftform nur auf dem Umweg über die Raumform in Gedanken hinzuergänzt. Bei einem gegebenen, d. h. real vorliegenden Naturvorbild handelt es sich im Abbild schließlich nur um die Wahl des Materials und des Abbildungsverfahrens.

Das Abbild ist entweder von gleicher Raumgröße und Raumgestalt, z. B. als Gipsabguß nach totem oder lebendem Modell, oder in der Raumgröße geändert unter Beibehaltung der Gestalt, oder in der Gestalt nur ähnlich, teilweise aber in der Größe gleich (Relief), schließlich in der Gestalt nur ähnlich (Relief) und außerdem auch in der Größe verändert.

Das räumlich dreidimensionale Abbild wird zum Relief, wenn die Größen in einer Achsenrichtung verkürzt werden, indes sie in zwei anderen unverkürzt bleiben. Man nehme Beibehaltung gleicher Größe der unverkürzt bleibenden Achsen mit dem Vorbild an, außerdem Objekte mit drei aufeinander

senkrecht stehenden Achsen, z. B. den im Profil stehenden Löwen. Die Verkürzung der sagittalen Achse (Querachse des Löwen) und Belassung von Höhe und Länge ergibt das sinnvolle Relief, das seinerseits ein sinnleeres Relief nach der Definition von S. 205 hat. Um die Strenge objektiver Behandlung nicht zu durchbrechen, müßte ich den Ausdruck Blickrichtung, weil er Subjektives enthält, umgehen und von mathematisch fixierbaren Achsen und Richtungen sprechen. Der leichteren Anschaulichkeit wegen sei der Ausdruck Blickrichtung gestattet. Wenn also Breite und Länge des in normaler gestreckter Haltung gegebenen Profillöwen eine Symmetrieebene (Medianebene) bestimmen, so kann als Verkürzungsachse die dazu senkrechte Achse angenommen werden, die zugleich als Blickrichtung gelte. Bei zunehmendem Verkürzungsverhältnis innerhalb der Pfeilrichtung schwindet die Tiefe im Abbild allmählich bis auf Null, d. h. bis zum bloßen Umriß des Profils mit Eintragung der sogenannten Innensilhouetten (wo Überschneidungen vorkommen, z. B. an den Brauen), anders gesagt, der Grenzfall des Reliefs ist die Darstellung in der Fläche bzw. Ebene.

Bei gleichmäßiger Verkürzung der Sagittalachse (Pfeilachse) wird auch das Abbild gleichmäßig schrumpfen, und zwar beide Hälften vor und hinter der Profilebene symmetrisch. Fällt die Blickrichtung mit der Sagittalachse zusammen, bleibt nur die eine Hälfte sichtbar. Sie läßt sich als Abbild der einen Seite des Löwen auf eine Ebene (die Symmetrieebene) aufsetzen; wählt man mehr als die Hälfte, dann erhält man Hinterschneidungen.

Bei allmählich zunehmendem Verkürzungsverhältnis der Sagittalachse schrumpft die hintere Hälfte rascher als die vordere. Auch hier kann entweder das Ganze als Abbild dienen oder der Teil vor der Symmetrieebene oder schließlich: die Grundebene wird zurückgeschoben, man erhält das sich verflachende Relief mit Hinterschneidung. Das Verkürzungstempo kann sehr verschieden angeordnet werden, z. B. im Anfang überhaupt fehlen

und am Ende der Achse bis auf Null schrumpfen, oder die Verkürzung kann gleich mit Flachrelief beginnen usw.

Die Blickrichtung bleibe senkrecht zur Symmetrie- oder Grundebene, dann kann die Sagittalachse des Vorbilds auch schräg zur Blickrichtung projiziert werden. Dies gilt für jeden Reliefgrad, ist aber am einfachsten in der Ebenenprojektion zu überschauen. Hier wählt man besser ein geometrisches Beispiel, ein Parallelepiped, oder ein Haus mit Dach. Bei axonometrischer (schräger) Parallelprojektion ist dann der Winkel und das Verkürzungsverhältnis festzulegen. Der Winkel kann alle Grade von

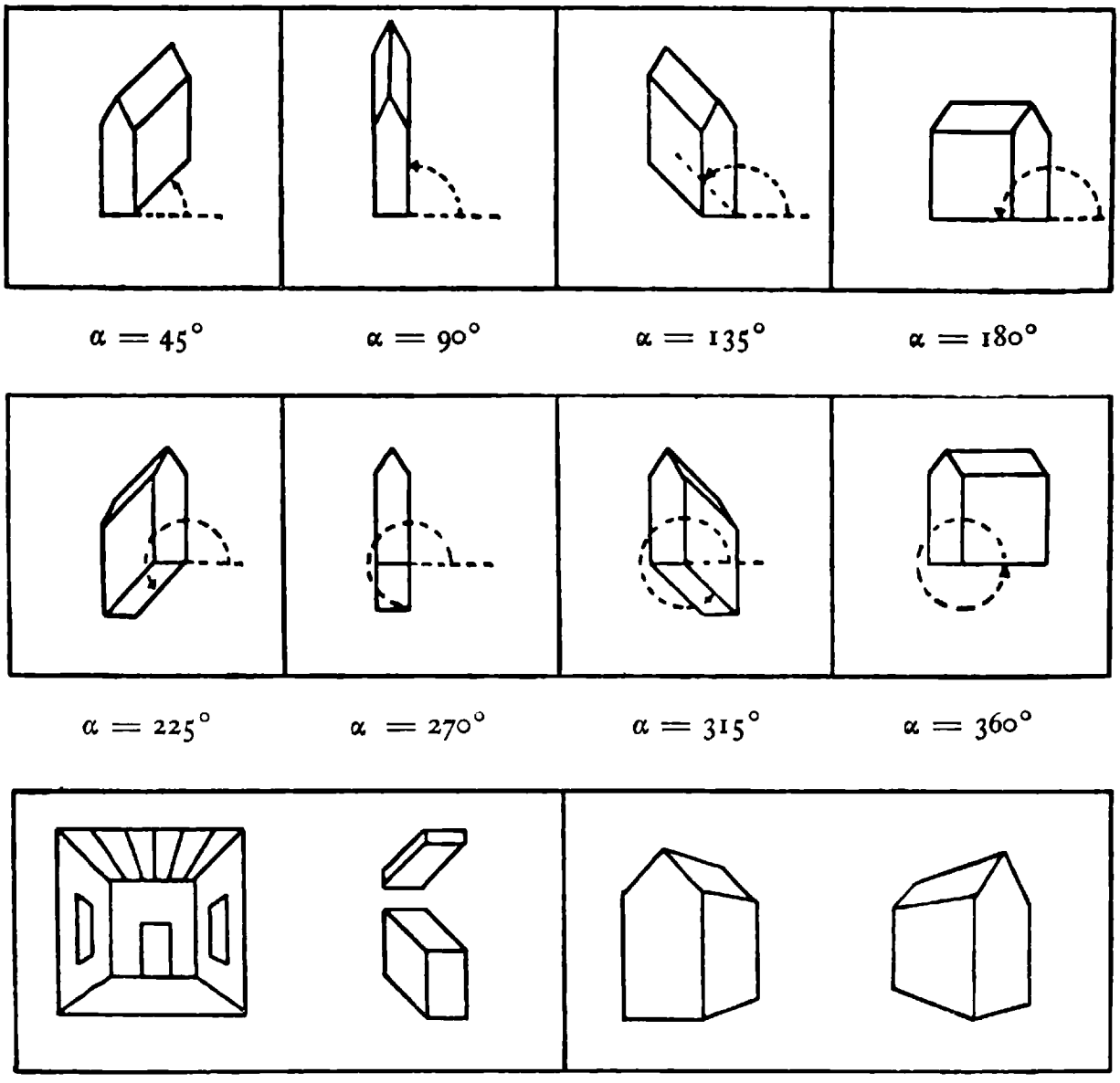


Abb. 53. Axonometrische und perspektivische Abbildmethode dreidimensionaler Raumformen auf der (zweidimensionalen) Fläche (Ebene)

0^0 bis 360^0 durchlaufen (Abb. 53). Für die neun Hauptfälle von 0^0, 45^0, 90^0, 135^0, 180^0 usw. bis 360^0 findet man leicht die Belege in den Werken der Malerei (des Mittelalters und Altertums). Es ist durchaus möglich, im gleichen Abbild mit den Winkelmaßen zu wechseln: inkonsequent (z. B. Ashburnhampentateuch oder in Flachrelief die Hildesheimer Bronzetüre) oder konsequent für Boden und Decke, so daß man auf den Boden Aufsicht bekommt (Winkel $\alpha = 45^0$), für die Decke Untersicht ($\alpha = 135^0$); entsprechend Seitenansichten (linke von rechts, rechte von links). Die komplizierten Systeme dieser Darstellung findet man in den Thronen, Gehäusen des italienischen 14. und nordischen 15. Jahrhunderts in allen Variationen[1]. Aber diese Darstellungsmethoden gelten auch für die menschlichen Figuren, wenn auch nicht genau, so doch mehr, als man gemeinhin glaubt. Man braucht nur die umschriebenen Parallelepipede zu konstruieren, um zu begreifen, daß die Engel in Giottos Jüngstem Gericht in Padua nicht übereinander stehen, sondern hintereinander in axonometrischer Projektion (nicht Perspektive), sie stehen hintereinander wie auf einem in Quadrate eingeteiltem Fußboden, der axonometrisch projiziert in ein Netz von Rhomben übergeht; das gleiche Konstruktionsnetz gilt auch für die Köpfe der Engel (in Aufsicht).

Die Konstruktion mit Aufsicht, Untersicht, Seitensichten kommt dem wirklichen Sehbild ziemlich nahe. Noch mehr nähert sich ihm der Ersatz der Parallelprojektion durch Zentralprojektion, deren gesamte Theorie ich als geläufig voraussetze. An sie schließt sich das technische Verfahren der Kamera, die Photographie und die Kinematographie, andererseits die dreidimensionale Zentralprojektion oder Reliefperspektive (Ghiberti) in ihren vielen Varianten[2]. Der Wunsch, dem erlebten

[1] Es ist ein Mißverständnis, hier von Perspektive, von Horizont und Augenpunkt zu reden. — Manche Beispiele zeigen auch linke Seitenansichten von links und rechte von rechts am gleichen Thron oder Gehäuse und dies abwechselnd mit dem entgegengesetzten Prinzip.

[2] Ludwig Burmester, Grundzüge der Reliefperspective, Leipzig 1883.

Sehbild im räumlich zweidimensionalen Abbild noch näher zu kommen, führte zur sogenannten subjektiven Perspektive mit Kurvaturen[1]. Innerhalb der Abbilder in der Fläche (Ebene) sind die durch orthogonale Parallelprojektion gewonnenen (Ansicht, Grundriß, Schnitt) die dem Sehbild fernsten, die zentralperspektivischen die ihm nächsten (Photographie). Aber keine Abbildung in der Ebene kann die dritte Raumdimension wirklich vortäuschen, da wir die Ebene selbst stets (bei zweiäugigem Sehen) als eben sehen. Auch diese Fragen gehören genau genommen noch nicht hierher (vgl. S. 245). Es ist nur von hier aus leichter zu verstehen, daß die Flachreliefs zwar vor den Zeichnungen und Malereien in der Ebene an Ähnlichkeitsgrad räumlich etwas voraus haben, aber darunter leiden, daß ihre Lichter und Schatten auf ihrem sinnleeren Relief durch den wirklich vorhandenen Lichtgang nach den physikalischen Gesetzen der Optik entstehen, also die Flächen, Krümmungen in sinnvolles Relief übersetzt werden, die Lichter und Schatten aber nicht.

In der Malerei wird auch das Licht abgebildet. Die Folgerung aus diesem Satz ist mit den Worten Lokalton und Farbenperspektive, Malerei mit und ohne Schatten (Blickrichtung identisch mit der Richtung des Lichteinfalls), Malerei in einerlei Tonskala (Grisaille), monochrome und polychrome Malerei, Reflexlichter, Spiegelungen, farbige Schatten angedeutet. Aber die Unterscheidung ein- und vielfarbiger Bemalung gilt ebenso für die Farbabbildung im räumlich dreidimensionalen Abbild (Plastik, Relief).

Sämtliche möglichen Abbildungsverfahren — deren Mannig-

[1] Guido Hauck, Die subjective Perspective und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styles, Stuttgart 1879. Eine knappe Einführung in alle diese Probleme gibt J. M. Frangenheim, Anleitung zur Perspektive; im Handbuch der Baukunde Abt. I, Heft 2, Berlin 1887. Für erschöpfendes Studium ist zu verweisen z. B. auf Emil Müller, Lehrbuch der darstellenden Geometrie, neubearbeitet von Erwin Kruppa, Leipzig-Berlin 1936. Außerdem E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, Leipzig-Berlin 1926 (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. IV).

faltigkeit mit meiner Übersicht durchaus nicht erschöpft ist — ergeben Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Der Grad der Ähnlichkeit ist objektiv verschieden, also schon abgesehen von der Ähnlichkeit mit dem erlebten Seh-eindruck des Vorbilds. Diese Skala bleibt bestehen, wenn das Vorbild nicht unmittelbar gegeben ist, es sich um Erinnerungsbilder, Phantasiebilder oder auch Verbildlichung sprachlich überlieferter Gegenstände handelt. Erinnerungsbilder an reale Vorbilder werden meist etwas abgeblaßte Abbildungen zur Folge haben. Phantasiebilder von Engeln, Teufeln, Kentauren können durch Kombination von Vorbildern (lebenden oder toten Modellen) unterstützt werden. Verbildlichungen (Illustrationen) bedürfen der Ergänzung durch vieles, was die Erzählung, die Textstelle nicht enthält. Das Evangelium gibt nichts über den Fußboden bei der Verkündigung an Maria an. Der ist auch für die Geschichte gleichgültig. Aber der Maler muß irgendeinen Fußboden ergänzen. Ihm ist aus vielen Gründen Farbe, Musterung usw. des Fußbodens nicht gleichgültig, und selbst wenn diese ihm gleichgültig wären, müßte er sich zu irgendeiner Tilgung dieses freien Restes entschließen, vielleicht sogar durch Weglassen des Fußbodens, d. h. Schweben der Figuren in der Fläche. Dies gilt ebenso für die Form von Maria und dem Engel, ihre Mimik, ihre Verteilung im Raum usw. Der Verbildlicher kann sich ein lebendes Bild (Modell) zurechtstellen auf Grund seiner Phantasievorstellung und dieses lebende Bild als Vorbild benutzen, oder er kann — gesättigt mit Kenntnis der Wirklichkeit — unmittelbar aus der Phantasie heraus schaffen. Das sind psychologische Fragen. Für die objektive Abbildtheorie ergibt sich die gleiche Skala von Ähnlichkeitsgraden, ob das Vorbild gegenwärtig, erinnert oder phantasiert ist, falls es sich überhaupt noch um Dinge handelt, die nachprüfbar, also nicht völlig phantasiert sind. Denn Phantasien, die in keiner Weise an natürliche Objekte anklingen, auch keine Kombination oder Abwandlung von ihnen bedeuten sollen (also ganz anders sind als die Figuren vieler

Götter und Halbgötter, die Geschehnisse in Märchen), die ebensowenig profane, theoretische, religiöse Zwecke abbilden, also überhaupt nichts abbilden, gehören nicht in den Bereich des Abbilds, sie sind sinnleere Form und, wenn diese Zweck hat, so nach Ausschluß aller anderen Zwecke — nur den von Schmuck oder Spiel. Diese so selbstverständliche Überlegung erweist sich als folgenschwer, weil sie die Wurzel aller Irrtümer aushebt, die sich an die Termini „Naturalismus" und „Idealismus" anschließen.

Dort, wo wirklich ein Bild vorliegt, d. h. ein Vorbild-Abbild-Verhältnis, handelt es sich um Ähnlichkeit und Ähnlichkeitsgrade zwischen der Raumform und Lichtform (S^0) des Abbilds mit der des Vorbilds, also immer — damit wir einen umfassenden Oberbegriff haben — um Similismus. D. h. auch bei stärkster Idealisierung im Sinne der Annäherung — nicht an das Ideal, sondern — an die Idee muß ein Rest von Ähnlichkeit oder Similismus da sein, wenn man noch von Abbild reden soll[1]. Sonst haben wir nur ein konventionelles Zeichen vor uns. Man darf den Ausdruck Naturalismus benutzen, wenn das Vorbild Natur ist, dann muß man aber folgerichtig auch das Abbild des Kristalls als Naturalismus bezeichnen. Man darf zum Unterschied von Naturalismus (von natura) mit Realismus (von res, obwohl auch die Naturgegenstände Sachen sind) die Abbildung von künstlichen Werken belegen, wenn man jedes derartige Werk zuläßt und nicht etwa die „idealistischen" ausschließt. Hier liegt die Quelle der üblichen Verwirrung dieser Begriffe: man beruft sich einmal auf die Generalisierung (Geometrisierung) der Raumform im Abbild, das anderemal auf die schon im Vorbild vorhandene. Entsprechend bei der Spezialisierung. Daher zerlegt man die Natur in naturalistische und idealistische Objekte, ebenso die künstlichen Werke S^2, d. h.

[1] Die Lehre von der Nachahmung oder Mimesis, die in Verruf gekommen ist, läßt sich nicht entbehren, nur gehört sie nicht in die Ästhetik (oder nicht zum Fundament der Ästhetik), wohl aber in die Theorie der Sache S^2.

die Kultur. In letzterer aber sind ja die Abbildungen eingeschlossen, und nun kann man jedes natürliche und jedes künstliche Werk (also auch Abbildungen) sowohl naturalistisch als idealistisch abbilden, das soll aber heißen: mit generalisierten oder mit spezialisierten Raumformen (S^0) wiedergeben. Man macht sich also der Benutzung gleicher Termini für Verschiedenes schuldig. Einmal heißt Naturalismus, daß das Vorbild aus der Natur entnommen sei, das anderemal, daß das Abbild — gleichgültig wo das Vorbild herstamme — spezialisiert (irregularisiert) sei. Entsprechend: einmal heißt Idealismus, daß das Vorbild weder der Natur noch den Werken der Kultur entnommen sei, vielmehr ein lediglich „imaginiertes" Zeichen oder „geometrischer" Schmuck, das anderemal, daß das Abbild — gleichgültig, wo das Vorbild herstamme — generalisiert (regularisiert) sei.

Versteht man unter Naturalismus und Realismus die Existenz eines Vorbildes für das Abbild, sei es in der Natur, sei es Kultur, dagegen unter Idealismus ein besonderes Kulturerzeugnis, das nur Zeichen oder Schmuck (bzw. Spiel) bedeutet, dann liegen beide Begriffe überhaupt nicht auf einer Ebene, denn diese Art Idealismus fällt gar nicht unter das Vorbild-Abbild-Verhältnis (Similismus), sie ergibt überhaupt kein „Abbild"; daher bedeuten *dann* Naturalismus und Idealismus gar keinen Gegensatz. Versteht man unter Naturalismus und Realismus möglichste Ähnlichkeit mit dem Vorbild, unter Idealismus nur soviel Ähnlichkeit, daß die Idee oder die Vorstellung des Vorbilds erweckt wird, dann bleiben beide Begriffe in gleicher Ebene, sie beziehen sich auf den Gegensatz von genauer Replik und Umstilisierung. Aber dieser Gegensatz ist zunächst undurchsichtig, weil ja das genau zu wiederholende Vorbild selbst schon seinen Stil hat, man also überall, wo man das Vorbild nicht mit dem Abbild vergleichen kann, nicht weiß, ob wirklich Umstilisierung vorliegt oder das Vorbild selbst schon von Natur oder von Menschenhand stilisiert war.

Um das, was mit Naturalismus (Realismus) und Idealismus gemeint ist, zu klären, bedarf man also der Stilbegriffe, auf die man sich bei dem Wort „Umstilisierung" bezieht; sie gelten allgemein für jede Art S^2, also nicht nur für das Abbild.

Jeder künstliche Gegenstand S^2 ist Exemplar, hat seinen Typus, sein Regulativ, seine Unitätsart und steht dem Ideal näher oder ferner. Aber die fünf Begriffe Exemplar usw. sind selbst nicht Bezeichnungen für Stil — nur für Synthese von Sinn mit Form und nur innerhalb des Formfaktors ist Stil, nämlich der Stil der Figuralität usw. enthalten. Stilisieren heißt, den freien Rest in der Richtung der Figuralität oder der Vizinalität usw. festzulegen.

Man stilisiert in der Richtung auf ein Exemplar, d. h. auf die Erzeugung einer Gattung bestimmter Exemplare, indem man den freien Rest durch die Figuralität einer bestimmten Formengattung festlegt. Dabei meine ich jetzt nicht die Sinn-Gattung Werkzeug oder Leitung (Kirche, Möbel usw.), sondern die Form-Gattung, die durch Gleichheit der Figuralität entsteht, und unter Figuralität jene Teilfiguralität, die sowohl Werkzeuge wie Leitungen, Zeichen usw. alle z. B. „gotisch" macht. Die Gotik ist dann Exemplar von der allgemeinen Form-Gattung figuraler Stile überhaupt, und der Barock ist ein anderes Exemplar dieser Form-Gattung figuraler Stile[1]. Das Stilisieren in dieser Richtung ergibt den Exemplarismus. Für das Verstehen dieser Begriffe ist es erleichternd, sich zu sagen, daß durch den Exemplarismus so verschiedene Gegenstände wie Schild, Gewand, Kirche, Bild, Schmuck z. B. „gotisch" werden, aber selbstverständlich wirkt der Exemplarismus bei der Schöpfung jedes einzelnen Werkes, also auch des ersten Werkes der Stilart Gotik und er wäre auch vorhanden, wenn dieses Werk das einzige Exemplar seiner Art bliebe. Aber auch dann ist nicht

[1] Genau genommen ist mittelalterlicher und neuzeitlicher Stil Exemplar der Gattung Stil, dagegen Romanik und Gotik oder Renaissance und Barock Stilarten innerhalb der Stilgattung.

das Exemplar Stil, sondern der Exemplarismus ist Stil des Exemplars. Es ist nicht nötig, bei dem Beispiel der Gotik an Kunstwerke zu denken, es gab und gibt auch „gotische" Werke, die keine Kunstwerke sind.

Man stilisiert in der Richtung auf den Typus, d. h. auf Erzeugung einer Gattung bestimmter Typen, indem man den freien Rest durch einen bestimmten Bauplan festlegt. Wenn der Bauplan dem Sinn völlig adäquat ist, liegt zwar ein Typus vor, aber nicht „Umstilisierung". Ich verstehe unter Typismus etwas anderes als unter Typus. Typismus ist das selbstherrliche Wuchern bestimmter Teile des Bauplans ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Sinn. Innerhalb der Gattung gleicher Figuralität, z. B. innerhalb der gotischen Werke, kann eine engere Auslese dadurch eine Abart bilden, daß sie durch das Eigenleben einzelner Bauplanteile ausgezeichnet ist. Das selbstherrliche Wuchern ist nicht als sinnleer (also als nur formal) zu verstehen, denn auch wenn es vom ursprünglichen Sinn abweicht, hat es dennoch Sinn, nämlich den der Umdeutung in einen neuen Sinn, der sich gerade aus der Verselbständigung des Bauplans ergibt. Im Schmuck z. B. ist Typismus der Schnörkel, in der Werkzeugkunst z. B. das bizarre Übertragen der Teile von ihrer sinnvollen Stelle an andere Stellen, in der Leitung das Selbständigwerden der Bauglieder, z. B. das der Aedicula als leerem Rahmen, im Abbild (z. B. dem von Blumen) ist Typismus die willkürliche Farbverteilung entgegen dem Vorbild.

Man stilisiert in der Richtung auf das Regulativ, d. h. auf die Erzeugung einer Gattung, indem man den freien Rest (des Bauplans einer bestimmten Figuralität) durch Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit festlegt. Sachlich bleibt immer ein Spielraum für die Wahl der Größen. Die dem Sinn entsprechende Regelmäßigkeit ist das „Regulativ" der Gattung. Unter Regularismus dagegen verstehe ich die pedantische Regulierung über das sinnvoll Nötige hinaus, entsprechend unter Irregularismus die Steigerung der Unregelmäßigkeit über das sinnvoll

Nötige hinaus. Regularismus und sein Gegenpol setzen Typismus voraus und gehen mit ihm zusammen.

Man stilisiert in der Richtung auf die Unität, d. h. auf die Erzeugung einer Gattung, indem man den freien Rest (innerhalb einer bestimmten Figuralität) nicht aus dem einzelnen Zweck heraus, sondern aus der „Zweckgesinnung", aus der vorweg beschlossenen (vorweg gewollten) Gesinnung der Freiheit oder Gebundenheit in der Richtung zu Seinsstil oder zu Werdensstil bestimmt. Diese Herstellung einer bestimmten Art von Unität ist Unitarismus. Das geläufigste Beispiel ist der Gegensatz von Renaissance und Barock, die wieder nicht nur für Kunstwerke gültige Kategorien sind.

Man stilisiert schließlich in der Richtung auf das Ideal, d. h. auf die Erzeugung einer Gattung bestimmter Höchstwerte, indem man den freien Rest — innerhalb einer bestimmten Unitätsart, also auch einer bestimmten Figuralität — harmonisch bildet. Dies schließt ein, daß man dann ohne Typismus und ohne Regularismus vorgeht, also zwar einen Typus und ein Regulativ anerkennt, aber nur den aus der Sache folgenden Typus und das der Sache zugrunde liegende Regulativ anstrebt. Es läge in der Fortsetzung der hier gewählten Terminologie, diese Umstilisierung in der Richtung auf das Ideal „Idealismus" zu benennen; aber das Wort ist viel zu sehr durch Vieldeutigkeit belastet. Da es sich bei dieser Art des Umstilisierens um ein Reifwerden des Stiles handelt — was allerdings ein Vorgreifen in das Gebiet der Geschichte bedeutet —, nenne ich diesen Zustand der Stilreife die Maturität des Stiles und die Umstilisierung mit dem Ziel der Maturität den Maturismus. (Innerhalb der Geschichtstheorie wird man dies Wort durch das geläufige der Klassik ersetzen dürfen, ohne Begriffsverwirrung befürchten zu müssen.) Es ist also klar zu unterscheiden: das Formideal der reinen Formharmonie (oder die „Schönheit"), zweitens das Stilideal der Reife des Stiles selbst als besondere Stilart.

Diese Begriffe von Exemplarismus, Typismus, Regularismus, Unitarismus und Maturismus gelten für alle Werke S^2; es ist hier also noch nirgends von Kunstwerken explicite die Rede (wohl aber implicite), es ist auch diese Überlegung streng „sachlich" möglich und hier sachlich gemeint, also noch ohne Einschaltung der „persönlichen" ästhetischen Sinnrichtung. Zwar dürfte die Umstilisierung meistens (vielleicht sogar immer) der ästhetischen Sinnrichtung entspringen, aber es ist möglich, vorerst von ihr gedanklich abzusehen.

Das Umstilisieren ist zu unterscheiden vom einfachen Stilisieren. Unter Stilisieren ist die Vereinheitlichung der Form und des Sinnes aus der jeweiligen Aufgabe selbst zu verstehen; unter Umstilisieren das Vereinheitlichen von Form und Sinn aus einem unabhängig von der besonderen Aufgabe vorgegebenen (vorweg gewählten) Stil heraus. Hier wird jene Problematik der Zeichenkunst (Malerei, Plastik), die mit den unklaren Begriffen Naturalismus — Idealismus angedeutet ist, durchschaubar.

Das Abbild erfüllt seinen Sinn (und Zweck) durch einen Similismus, der sein Minimum in der Erkennbarkeit des Vorbilds hat. Wenn das Vorbild ein Naturgegenstand S^1 ist, bedeutet die genaue Replik, soweit sie möglich ist, den Höchstgrad von Sachlichkeit des Abbilds. Es bedarf keiner ausführlichen Darlegung, daß eine genaue Replik unmöglich ist, es sich also stets um Annäherungsgrade der Ähnlichkeit handelt; mit der Erreichung völliger Ähnlichkeit *eines* Faktors (z. B. im ausgestopften Tier, im Panorama, in der Wachsfigur) ist stets der Verzicht auf andere Faktoren (des Naturvorbilds) verbunden. Die einseitige Erreichung von Ähnlichkeit nennt man *Illusionismus*. Dieser ist davon unabhängig, ob das Vorbild thanatomorph oder biomorph ist. Ein Kristall kann ebenso illusionistisch abgebildet werden, wie eine Pflanze, ein Tier oder ein Mensch. Aber der Illusionismus ist ebenso erreichbar bei Abbildung von Werken S^2, soweit sie selbst Körper sind, die man wahrnehmen kann.

Dagegen kann man Dinge, die nur in der Vorstellung existieren, nur unter gewissen Voraussetzungen illusionistisch abbilden, nämlich dann, wenn es sich um die Kombination von Naturgegenständen handelt, z. B. bei den oben genannten Phantasievorstellungen der Engel, Teufel, Kentauren, Blattmasken usw. oder bei Verbildlichung (Illustration).

Aber man kann alles, was sich illusionistisch abbilden läßt, auch kontra-illusionistisch abbilden. Der Kontraillusionismus bedient sich der „Umstilisierung" des Vorbilds. Man kann sowohl die tote Natur in das Organomorphe, wie die Lebewesen in das Kristallomorphe (Kubistische) umstilisieren. Aber Umstilisieren überhaupt ist nur möglich, wenn das Vorbild nicht schon selbst den Stil hat, den man dem Abbild geben will. Eine illusionistische Abbildung eines Kristalls bedarf von ihr aus keiner Umstilisierung, wenn Regularismus angestrebt wird; andererseits: eine illusionistische Abbildung des Ideals einer Gattung liegt auf dem Wege des Maturismus — allerdings bedarf dieser letzte Satz noch wichtiger Ergänzungen, die sich später ergeben werden. Es dürfte erkennbar sein, daß das Abbild im Illusionismus den Pol der Sachlichkeit erreicht, sofern darunter die Zweckerfüllung des Abbilds verstanden wird, daß dagegen die Umstilisierung sich zum Gegenpol einer sachfremden Absichtlichkeit entfernt, die eigentlich außerhalb der Sache „Abbild" liegt und das Abbild wesentlich verändert, ohne den Sinn des Abbildens völlig zu vernichten. Drei von diesen Umstilisierungsarten lassen sich bequem an jenen Abbildungen beobachten, die der Naturwissenschaft beigegeben zu werden pflegen. Man sucht z. B. Pflanzen und Tiere im naturwissenschaftlichen Atlas möglichst getreu im Sinne der genauen Replik (similistisch) wiederzugeben, nennt diese Tendenz auch Verismus; zweitens, man zeichnet schematisch den Bauplan der Pflanzen und Tiere und scheut nicht vor Übertreibungen jener Teile des Bauplans, auf die man die Aufmerksamkeit lenken will, man benutzt auch solche typistische „Manieren" sehr augenfällig in

vielen geographischen Karten; man zeichnet aber drittens solche Baupläne zum Teil so regelmäßig, wie sie in der Natur gar nicht vorkommen, man will damit das Regulativ der Gattung zur Anschauung bringen.

Es wäre nicht richtig, die genaue Replik mit dem Porträt gleichzusetzen, denn das Porträt ist ebenfalls umstilisierbar. Man meint mit Porträt die Wiedergabe eines bestimmten vorhandenen (oder vorhanden gewesenen) Naturvorbilds, man meint das Spezielle und Spezialisierte, aber das Porträt kann dieses spezialisierte Vorbild generalisieren, d. h. regulieren, verregelmäßigen, oder zweitens typisieren, was z. B. auch soviel wie karikieren bedeuten kann, oder drittens idealisieren und viertens entweder in der Richtung auf Sein oder Werden umbilden.

Aus alledem folgt, daß die kontra-illusionistische Tendenz an Stelle der Replik eine grundsätzliche Neuschöpfung anstrebt, die der Natur gegenüber etwas anderes bedeutet. Für die Abbildungen (Illustrationen) von Geschehnissen zwischen Menschen (oder menschlich personifizierten Wesen) versucht der Illusionismus die Bewegung, Handlung, Tat in ihrer vollen Gegenwärtigkeit, d. h. präsent, dagegen der Kontra-illusionismus als vergangen, als perfekt darzustellen. Das Abbild eines künftigen Geschehnisses, z. B. des Jüngsten Gerichtes, als „futur", ergibt keine dritte Kategorie, da auch dieses nur präsent oder perfekt darstellbar ist. Eine perfekte Darstellung des Jüngsten Gerichts gibt die Hauptpersonen handlungslos, es zählt die Akteure im Nebeneinander und Untereinander wie ein Personenregister des Dramas auf. (Man nennt diese Darstellungsart auch repräsentativ oder repräsentierend.)

Man kann von Illusionismus und Kontra-illusionismus nur dort reden, wo das Vorbild-Abbildverhältnis zugrunde liegt, also auch in der Musik, wenn sie Naturlaute (Vogelstimmen, Gewitter usw.) darstellt, oder in der Poesie. Illusionismus ist aber nur in der Bildkunst durch die Sache gefordert. Der Begriff Illusio-

nismus ist daher ein Sonderfall der Sachlichkeit überhaupt. Alle Werke S^2 haben durch den Kern ihres „Programms", d. h. durch ihren eigentlichen Zweck eine Beziehung zu dieser Sachlichkeit, die unter allen Umständen geistig ist. Darum wäre es irreführend, den Begriff des Spiritualismus als Gegensatz zur Sachlichkeit zu benutzen. Sachlichkeit ist hier Objektivität der Wiedergabe und ihren Gegensatz bildet der Subjektivismus der Person. Jedes Werk S^2 enthält Sachlichkeit, denn schwände sie — beim Werkzeug, der Leitung usw. —, dann ginge der Sinn verloren; jedes Werk S^2 kann aber außer sachlichen Forderungen noch subjektive erfüllen, die sich auf die Nützlichkeit, die Handlichkeit, Haltbarkeit, Herstellbarkeit und Sparsamkeit beziehen, unter denen jeder etwas leise Abweichendes versteht. Die Sachlichkeit kann aber nur auf die Nützlichkeit, d. h. auf den eigentlichen Zweck bezogen werden. Ein Bild ist sachlich und ein Tisch ist sachlich, wenn beide ihren eigentlichen Zweck des Abbildens bzw. der Leitung erfüllen. Was bei Kontra-illusionismus zu diesem Zweck hinzukommt und ihm bis zu gewissem Grade entgegenarbeitet, ist durch den Begriff des Subjektivismus nicht getroffen, denn es handelt sich beim kontra-illusionistischen Abbild von S^1 um die Vorstellung im Gegensatz zur Wahrnehmung und bei kontra-illusionistischer Illustration einer Vorstellung, die kein Naturvorbild hat, um die Idee im Gegensatz zum Exemplar. Innerhalb der Abbildtheorie ist daher von Sachlichkeit oder Illusionismus als dem einen und Ideeismus als dem anderen Pol zu sprechen (der nicht mit Idealismus zu verwechseln ist).

In der Tat hat jede in der Richtung auf Illusionismus eingestellte Abbildmethode, also auch Impressionismus, Naturalismus und Realismus ihr Ziel in Objektivität und Sachlichkeit, dagegen jede auf Ideeismus eingestellte ihr Ziel in einer Subjektivität und einer so weit getriebenen Verallgemeinerung der Form, daß der Abbildungszweck des jeweiligen Vorbilds in Frage gestellt ist, also „Unsachlichkeit" vorliegt. Aber diese

begriffliche Klärung ist dadurch bedroht, daß man gewohnt ist, wenigstens den Impressionismus für subjektiv zu halten und in ideeistischen Abbildungen höchste Objektivität zu verehren, weil sie die Dinge aus der Vergänglichkeit in das ewig Bleibende entrücken. Man kommt also zu dem Paradoxon: je sachlicher und objektiver man abbildet, um so subjektiver geht man vor und umgekehrt: je weiter man sich von der sachlichen Forderung des Abbildens entfernt, um so objektiver geht man vor. Dieses Paradoxon löst sich durch die Beobachtung auf, daß man das eine Mal von der Sache her die Sache beurteilt, das andere Mal von der Person her, wobei sich selbstverständlich die Vorzeichen umkehren.

Die Theorie des Abbilds ist kompliziert, weil zwischen Stil des Vorbilds und Stil des Abbilds unterschieden werden muß. Beide können, aber sie müssen nicht im Stil übereinstimmen, sie sind voneinander unabhängig variabel.

4. DIE SINNVARIANTEN DER DRITTEN SINNDIMENSION

a) Noologie

Alle Sinnvarianten der dritten Sinndimension (S^3) und nur diese nenne ich Symbole[1].

Die erste Gattung der Symbole sind die, in denen ein Sinn zweiter Sinndimension (S^2) in die Reihe der Elemente eines neuen höheren Sinnes tritt; eine zweite Gattung die, in denen die Form (von Sinn nullter, erster oder zweiter Sinndimension) in die Reihe der Elemente eines Sinnes dritter Sinndimension tritt. Diese zweite Gattung ist innerhalb der theoretischen Sinn-

[1] Das Wort wird in verschiedenen Bedeutungen gebraucht, dementsprechend ist die Literatur über das Symbol und die Symbole ungemein groß. Genannt sei nur Max Schlesinger, Geschichte der Symbole, Berlin 1912. (Der von mir mit dem Wort Symbol gemeinte Sinn deckt sich z. B. auch nicht mit dem von Ernst Cassirer gemeinten in seinen Büchern: Philosophie der symbolischen Formen.)

richtung, d. h. ohne Einschaltung der ästhetischen, nicht erkennbar, weil Form ja nicht ohne weiteres als Sinn auftreten kann. Ich habe daher vorläufig nur die erste Gattung zu besprechen.

Scheinbar gibt es auch Symbole, in denen ein Naturobjekt unmittelbar zu Sinn dritter Sinndimension wird, z. B. der heilige Hain, der weiße Stier, die Kornblume. Aber immer schiebt sich zwischen das Naturobjekt und die Symbolbedeutung ein Sinn zweiter Dimension. Der heilige Bezirk ist in erster Sinndimension ein Stück Erdoberfläche, in zweiter der abgegrenzte Ort, Platz, also eine „Leitung", und erst diese rückt ein in die Reihe der Elemente des Temenos, des heiligen Hains. Der Apis ist in erster Sinndimension ein weißer Stier, ein Exemplar der Naturobjekte überhaupt; in zweiter Zuchtergebnis und Vorrat, wenn aber beides nicht zutrifft, bestimmt nicht dies Exemplar, sondern allgemeine Gattungsvorstellung oder Idee und erst diese rückt ein in die Reihe der Elemente dritter Sinndimension. Die Kornblume ist ebenso in zweiter Sinndimension Gattungsvorstellung bzw. Zeichen, Schmuck, Vorrat und erst diese werden zu Symbol. Entsprechendes gilt für Handlungen (z. B. Opfermahle), welche zunächst natürliche Handlungen sind, aber nicht als solche, sondern als künstliche in die Reihe der Elemente dritter Sinndimension eingehen.

Nur im magischen Denken findet unmittelbare Koinzidenz des Naturgegenstandes (bzw. auch des künstlichen) mit der Gottheit statt: der Stier ist die Gottheit. Aber dann ist er eben gar kein Symbol, sondern natura sive deus. Die Magie vermag gar nicht zur dritten Sinndimension aufzusteigen, sie bleibt in der ersten (bzw. auch zweiten) und identifiziert diesen gegebenen Sinn mit etwas ganz anderem. Auch der Fetisch ist nicht Symbol, sondern tatsächlich die Gottheit der Primitiven, ein sakrales Werk zweiter Sinndimension. Hier, darf man sagen, schafft der Mensch seine Götter — durch Magie. So sind auch magische Handlungen in nicht primitiven Kul-

turen, also auch die abergläubischen Handlungen von Menschen, die sonst der Hochkultur (dem Christentum) angehören, nicht Symbole.

In meiner Terminologie ist Zeichen und Symbol zweierlei; Zeichen ist zweiter, Symbol dritter Sinndimension. Wohl aber kann ein Zeichen zum Element eines Symbols werden. Ja die Arten der Symbole ergeben sich völlig aus den Arten von Sinn zweiter Sinndimension, die ihr Substrat bilden.

Das Werkzeug wird als Symbol zum Attribut. Der Stab des Hirten hat verschiedene Zwecke, die den Sinn Hirtenstab ergeben. Der Stab „als Szepter" übernimmt den Sinn des Hirtenstabes nur potentiell (also ohne die Zwecke zu aktualisieren), er wird zum Attribut des Königs (Hirtenkönigs, Bischofs), der Stab als Werkzeug rückt ein in die Reihe der Elemente des Attributes. Prinzipiell kann jedes Werkzeug Attribut werden. Am geläufigsten sind uns die Attribute der Götter und die Marterwerkzeuge als Attribute der Heiligen (allerdings in der logischen Verschiebung, daß sie dann stets als Abbilder von Werkzeugen vorliegen). Das Attribut des Heiligen ist sozusagen das Werkzeug, mit dem er die Festigkeit seines Glaubens erprobt, beweist und die Heiligkeit erst voll erwirbt. In zweiter Sinndimension ist es nur Marterwerkzeug, Hinrichtungswerkzeug, in dritter „sozusagen" oder „gleichsam" Werkzeug; nicht wirklich, sondern „nur" symbolisch.

Das Zeichen wird als Symbol zum Emblem. Ich dehne diesen Ausdruck über seine übliche Bedeutung auf alle Zeichensymbole aus, weil kein passenderes Wort zur Verfügung steht. Der Sprachgebrauch unterscheidet nicht scharf zwischen Zeichen und Symbol und versteht unter Emblemen nur die Sonderfälle, in denen Abbilder zu Symbolen werden (Sinnbilder im engeren Sinn). Die Zeichengattungen ergeben eigene Symbolgattungen. Teile des Besiegten, Skalp, Gamsbart, Geweih, werden zu Emblemen des Stolzes über einen Sieg. Das Mal ist in zweiter Sinndimension Zeichen der Stelle (der Bestattung,

der denkwürdigen Handlung), in dritter bedeutet es Denkwürdigkeit überhaupt, also Symbol. Das Denkmal ist ein vom aktuellen Zweck des Males losgelöstes Mal — wie das Attribut ein Werkzeug ist, das nicht aktuell als solches benützt werden soll. Das Denkmal be-zeichnet nicht einen Ort; seine Bedeutung, auf etwas anderes hinzuweisen als es selbst ist, rückt ein in die Reihe der Elemente des Symbols, der Erinnerung, Dankbarkeit, Treue. Das Abzeichen, in zweiter Sinndimension Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft (von Dingen, von Menschen), ist in dritter Sinndimension Symbol der Person (des Besitzers), der Familie, des Hauses oder ganzer (jenen Personen unterstehender) Institutionen. Solche symbolischen Abzeichen sind äußerlich mitunter von den entsprechenden asymbolischen nicht unterschieden. Farben als solche, oder farbige Felder, Fahnen, Bänder usw. werden aber zu symbolischen Abzeichen, wenn sie nicht nur Markierung sind, sondern Bekenntnis: wenn eine Bezeichnung der Zugehörigkeit (z. B. zu einer Partei) gar nicht nötig ist, aber als freiwilliges Bekenntnis gilt. So sind viele Wappen symbolische „Abzeichen". Ähnlich werden Schriftzeichen zu Emblemen, wenn sie als solche nicht mehr der Lesbarkeit dienen, sondern, wie die Abzeichen und Wappen, unter Umständen wie Mäler gemeint sind. Die Monogramme der Herrscher, auch das Monogramm Christi sind Schriftsymbole, weil sie mehr fordern als nur Lesbarkeit: eben Treue, Dankbarkeit, Devotion. Unter den Sprachzeichen sind alle Titel, insofern sie nur Titel und nicht Amtsbezeichnung sind, „Embleme"; auch die Wahlsprüche, Devisen. Die Abbilder schließlich sind Sinnbilder in unmittelbarer Bedeutung: der symbolische Sinn wird durch das Bild verbildlicht, man könnte auch spielend sagen, versinnlicht. Der Sinn des Abbilds (also das abgebildete Vorbild) rückt ein in die Reihe der Elemente des Sinnbilds. Als Beispiel nannte ich früher (S. 54) den Wappenlöwen.

Die Leitungen werden als Symbole zu Reservaten. Der

Thron ist in zweiter Sinndimension ein Möbel, der Stuhl als Stuhl rückt ein in die Reihe der Elemente des Thrones, der ein Reservat des Befugten ist, also Symbol der Befugnis. Die Reservate mögen ihre rechtliche Seite haben; das darf nicht so aufgefaßt werden, als bedeute jede Eigentumsabgrenzung ein symbolisches Reservat. Der Priesterchor, Mönchschor, die Kathedra, das Priestergestühl, die Fürstenloge sind nicht eigentlich Eigentum bestimmter Bevorzugter oder Amtspersonen; die typische Lage im Leitungszusammenhang selbst ist schon symbolhaft umgedeutet, es sind bevorzugte Stellen und deshalb sind diese Stellen Symbole der Bevorzugung. Erst wo die bevorzugten Stellen käuflich sind (z. B. im Theater) verlieren sie jede Symbolik — es sei denn, man faßt erste und letzte Sitzreihe als Symbole von Reichtum und Armut auf, was aber nicht recht geht. Der Zaun um das Privatgrundstück ist nicht symbolisches Reservat, er ist faktische Eigentumsgrenze, also nichts als Sinn zweiter Dimension.

Die Institution wird als Symbol zur Repräsentanz. Die Gesamtheit der Ämter bildet die aktive, machtausübende Seite des Staates, aber jeder Beamte repräsentiert den Staat, von da bezieht er seine Würde als Repräsentant. Der höchste Beamte wird so zum höchsten Repräsentanten des Staates. Die innere Politik kann sich sehr ändern, ohne daß diese Repräsentanz berührt wird, ja der höchste Beamte kann dabei dieselbe Person bleiben. Der Berufsmensch ist Repräsentant seines Berufs, oder kann es sein; der Künstler Repräsentant der Kunst, er ist „sozusagen“ von der Gesellschaft oder der Menschheit beauftragt und je nach dem Grade seiner Berufserfüllung Repräsentant der Menschheit.

Diese vier profanen Symbolarten kombinieren sich mannigfach. Im Wappen erscheint nicht nur das Abzeichen, auch das Abbild und hier wieder das Abbild des Attributes oder Males, des Schriftzeichens (als Emblem). Im Mal als Monument erscheint das Abbild, Attribut usw. Der letzte und eigentliche

Sinn der Symbole ist immer etwas Geistiges und etwas anderes als der profane Zweck selbst: nämlich die Treue, Würde, der Stolz, die Schätzung. Dies gilt ebenso für die übrigen Sinnrichtungen.

Der Schmuck wird als Symbol zum Schmucksymbol. (Ein besserer Ausdruck fehlt.) Der Ring ist als Fingerring entweder profanes Zeichen (Abzeichen) oder ästhetisches Mittel, derselbe Ring wird aber als Ehering Symbol des Gelöbnisses, als Ring des Bischofs Symbol der Anerkennung durch den König. Der Stirnreif, an sich nur ein Schmuck, wird als Diadem, als Krone zum Symbol der Herrscherwürde. Bei jedem Schmuck ist die über die bloße Funktion, ästhetisches Mittel zu sein, hinausgehende Bedeutung der Auszeichnung, Rangsteigerung des Trägers naheliegend. Sie muß aber nicht immer gemeint sein. (Wenn ich prächtige rote Rosen auf meinen Arbeitstisch stelle, sollen sie nichts anderes sein als ästhetisches Mittel.)

Das Spiel wird als Symbol zur Symbolhandlung. Die „nur" gespielte Handlung meint das Vorbild dieser Handlung sinnbildlich. Das Bad ist eine profane Handlung, die bloße Andeutung der Reinigung, die gespielte Reinigung, die nicht die materielle Körperreinigung bezweckt, geht ein in die Reihe der Elemente der Taufe oder anderer sakraler, symbolischer Reinigungsarten. In vielen symbolischen Handlungen des Brauchtums und der Kirche geht freilich der ursprüngliche Sinn verloren, das Symbol sinkt dann zum konventionellen Zeichen (S^2) herab, behält aber trotzdem oft noch die Würde des Symbols[1].

Das Spiel mit Vorstellungen wird als Symbol zum Gleichnis. Die Gleichnisse Jesu sind Symbole, weil sie mit dem, was unmittelbar darin gesagt ist, etwas anderes, Tieferes meinen;

[1] Das Spiel des Schauspielers — soweit es nicht bereits Kunst ist — fällt nicht unter den Begriff Symbol, es bleibt Spiel als Sinn zweiter Sinndimension; d. h. wenn Herr N. N. vor Gericht den Unschuldigen spielt, ist das keine symbolische Handlung! Allerdings dehne ich hier den Begriff Schauspieler so weit aus als irgend möglich.

sie sind frei von Allegorien, weil nicht die einzelnen darin enthaltenen Begriffe jeweils für andere Begriffe stehen, sondern das Gleichnis als Ganzes ein Bild ist für einen anderen (höheren) Sinn.

Die vorwissenschaftliche Vorstellung, der wissenschaftliche Begriff werden als Symbol zu Personifikationen. Durch Umsetzung metaphorischer Sprachwendungen in Handlungen der Personifikationen entsteht eine bestimmte Art der Allegorie. Der metaphorische Satz: die Gerechtigkeit ist blind, führt zur Augenbinde in der Personifikation der Justizia. Die Gattung theoretischer, vorwissenschaftlicher, z. B. rechtlicher Symbole ist so bekannt, daß weitere Belege sich erübrigen. (Die Bezeichnung von mathematischen und sonstigen Zeichen der wissenschaftlichen Disziplinen — der Chemie usw., aber auch der Alchimie usw. — als Symbole entspricht jenem Sprachgebrauch, der Zeichen und Symbol als Synonyma verwendet, in meiner Terminologie sind sie nur theoretische „Zeichen".)

Das sakrale Gebiet ist völlig durchsetzt von Symbolen und Symbolhandlungen; letztere ergeben sich auf dem Weg über den Spielbegriff, man darf nur darin keine Herabsetzung wittern wollen. Die sakrale Handlung hat z. B. im Mahl ihr Vorbild, aber zwischen das symbolische Mahl und das profane kraßmaterielle schiebt sich begrifflich das „nur" gespielte Mahl, das nicht den Zweck der Ernährung hat. Es gibt zahllose Symbole der Gottheiten aller Völker und Konfessionen. Der Heilige ist nicht selbst Symbol, dagegen kann der Priester Symbol sein, er ist dann Repräsentant Gottes in allen Fällen, in denen eine Vergottung hineingelegt wird. In der Person Jesu wird das ganze Leben und Leiden Symbol der Göttlichkeit. Alle echten sakralen Symbole bedeuten gläubige Devotion, Demut.

Allgemein bedeuten alle Symbole Dinge, die sich nicht unmittelbar ausdrücken lassen, wie Dankbarkeit, Demut usw. Die begrifflich nach Arten unterscheidbaren Symbole überlagern sich in Wirklichkeit auf die komplizierteste Art. Attribute,

Embleme, Reservate, Personifikationen, Gleichnisse, Allegorien werden zu sakralen Symbolen; oft ist es schwer die Überlagerungen zu sondern, ich habe in dieser Aufzählung vielleicht auch keine völlig strenge Sonderung erreicht.

b) Morphologie

a) Die Größe

Generalisierung und Spezialisierung ergeben sich bei den Symbolen aus dem Umfang der von ihnen getroffenen, d. h. symbolisierten Objekte. Die stärkste Generalisierung bieten jene Symbole, welche Ideen, die stärkste Spezialisierung jene, welche einzelne Exemplare bedeuten. Die Zwischengrade sind zwar objektiv gegeben, aber ihre genaue Abgrenzung oder zahlenmäßige Angabe ist nur in der grammatischen Form der Komparation möglich.

Zur Generalisation neigen die Personifikationen der Begriffe, sie lehnen sich meist an Gattungsbegriffe an. Generell sind jene Symbole, die für Gattungen von Menschen bestimmt sind, der Ehering für alle Eheleute, die Brautkrone für alle Bräute, die politischen Symbole usw. Spezialisiert sind die Attribute der Götter und Heiligen — sie gelten je für einen Fall —, die Embleme der Herrscher usw.

Diese Größengrade galten für die Symbole als Sinn dritter Dimension. Aber da jedes Symbol als seine Elemente Sinn zweiter, erster und nullter enthalten muß, variieren die Größengrade auch zugleich innerhalb dieser Dimensionen. Auf die Komplikationen selbst braucht nicht eingegangen zu werden, es genügt als Beispiel der Wappenlöwe. Angenommen, er bedeutet eine bestimmte Familie von Adel, so hat er als Symbol einen gewissen Grad von Allgemeinheit: er gilt für mehrere Personen; aber nicht den Höchstgrad: da er nur für eine spezielle Adels-

familie gilt. In zweiter Dimension kann nun das Abbild alle Grade der Generalisierung und Spezialisierung durchlaufen, je nach dem Abbildungsverfahren und der Tendenz zur Idee (unter Umständen auch zum Regulativ) oder zu dem besonderen Exemplar des Vorbilds. Dieses selbst ist als Organismus der Natur, also in erster Dimension, spezialisiert; als totes Material, in dem der Löwe dargestellt ist (Stein, Bronze, Farbpigmente), generalisiert (als Naturstoffe betrachtet). Die Form von Raum-Kraft-Licht schließlich durchläuft alle Grade der Generalisation bis zur Spezialisation zusammen mit der Skala der Stilisierung des Abbilds. Welchen Grad der Generalisation man der Raum-Kraft-Lichtform gibt, mithin auch dem Abbild, ist freier Rest. An ihn knüpft die künstlerische Formung an; deshalb ist der Einblick in die logische Struktur der Symbole so wichtig.

β) Die Gestalt

Der Gestaltfaktor der Form des Symbols liegt in der Ähnlichkeit zwischen dem Symbol und dem zu Symbolisierenden. Aber die Ähnlichkeit bedeutet hier nicht wie bei ähnlichen Dreiecken Gestaltgleichheit trotz Größenverschiedenheit; sie kann auf sehr verschiedenen Teilgleichheiten sich aufbauen. Beim Attribut ist das Werkzeug der Gleichheitsfaktor. Eine Gilde benutzt als symbolisches Attribut eines ihrer Werkzeuge, z. B. die Schneidergilde: die Schere. Sie könnte sich durch irgendwelche andere konventionelle Abzeichen bezeichnen, die dann Sinn zweiter Sinndimension blieben, aber indem das Werkzeug gewählt wird, das allen Schneidern gemeinsam dient, wird es zum tertium comparationis des dem Symbol logisch zugrunde liegenden Vergleichs. Wie die Schere allen Schneidern gemein ist, sind sich alle Schneider in ihrer Beziehung zur Schere teilähnlich. Das Emblem des Jägers, die Jagdtrophäe, die aus

Teilen der Beute besteht (Gamsbart, Zähne), bedeutet als pars pro toto, daß, wie dieser Teil, so das Ganze dem Siegreichen hat erliegen müssen. Die Trophäe ist zugleich Schmuck und bedeutet als Schmucksymbol: wie durch diesen Sieg, so zeichnet sich der Sieger überhaupt aus, auch hier gilt pars pro toto. Bei den Reservaten beruht der Vergleich in der Gleichsetzung der typischen Stelle der Leitung mit der Zugehörigkeit des Befugten zu einem bestimmten menschlichen Typus innerhalb der soziologischen Schichtungen. Symbolische Handlungen sind Ersatzhandlungen. So wie der Sündenbock in die Wüste hinausgejagt wurde, so sollte alle Schuld vergeben sein. Personifikationen sind oft sprachlich bedingt. Weil die Wahrheit grammatikalisch feminini generis ist, wird sie als Weib dargestellt; weil man sprachlich die Metapher von der nackten Wahrheit geprägt hat, wird sie als nackte Frau symbolisiert. Freilich ist schon die Metapher selbst als abgekürzter Vergleich ein Ansatz zu einem Symbol.

Der Vergleich bezieht sich bei anderen Symbolen auf die nullte Dimension — die Kraft des Löwen, des Bären, des Adlers — oder auch auf die Zahlen, z. B.: so wie die Dreieinigkeit aus drei Personen besteht und doch eine Einheit ist, so besteht das Dreieck aus drei Seiten, also dient es als Symbol der Dreieinigkeit. Die Zahlensymbolik ist sehr verbreitet und reicht auch in Prophetie und Orakel hinein (Zahl der Vögel, Abzählen an Knöpfen usw.). Ähnlich bei Raumrichtungen (Schrägachsigkeit der Chöre als Symbol des geneigten Hauptes des Gekreuzigten, auch wenn ursprünglich die Gründe andere gewesen sein mögen usw.). Bei aller Äußerlichkeit handelt es sich hier um echte Vergleiche auf Grund einer vorhandenen Teilgleichheit. Aber die ursprüngliche Begründung eines Symbols kann verloren gehen, so daß es mitunter nicht ohne weiteres möglich ist, das Symbol durch den Hinweis auf das entscheidende tertium comparationis zu erklären. Das Symbol wird dann entweder zum bloßen Zeichen oder zu einem kon-

ventionellen Symbol. Man muß dann lernen, daß der Gegenstand oder die Handlung nicht im eigenen, eigentlichen Sinn zu verstehen sei, sondern in einem fremden. Der Ausdruck „Fremdsinn" ist aber für die Symbole nicht als Synonym anwendbar, weil ja auch die Zeichen einen Fremdsinn haben.

Alle diese einzelnen Symbole sind Symbolfiguren, die sich zu Symbolmustern verbinden lassen. Sie variieren figural nach der Wahl der Symbole, vizinal nach Streuung, Reihung, Gruppierung. Gruppen ergeben sich, wo gleiche oder verschiedene Symbole sich um ein gemeinsam zu Symbolisierendes vereinen, so z. B. die Symbole der katholischen Kirche. Eine Reihung liegt vor, wo die Symbole sich zueinander wie Voraussetzung und Folge verhalten, also wenn einer zugrunde gelegten Handlungsabfolge die ihr zugehörige Folge der Symbole entspricht. Bilden Heiligung (durch irgendwelche Mittel), Gebet, Beschwörung, Dankopfer eine Reihe, dann ihr Ersatz durch lauter Symbole, z. B. Heiligung einfach durch Anlegen der Priestertracht, Gebet durch bloße Gebetsgesten usw., eine Symbolreihe. Streuung ist dort vorhanden, wo die Symbole in keiner Weise — als Symbole — zusammenhängen. (Sie können sich räumlich oder zeitlich berühren.) Ordinal variieren die Symbolmuster nach der Strenge oder Willkür ihrer Verbindung. Eine Beschwörungszeremonie kann sich aus einer Reihe von Riten zusammensetzen, die zwar ihre vorgeschriebene strenge, aber innerlich nicht begründete Folge haben. Dividual sind die Symbole innerhalb des Musters entweder isolierte, selbständige Summanden wie die verbundenen Teile eines Ehewappens, oder Bruchstücke eines Gesamtsymbols, wofür als Beispiel die katholische Messe zu nennen ist; ihre einzelnen Bestandstücke sind nur als Teile zu verstehen, sie lassen sich nicht einzeln herauslösen oder sind wenigstens nicht einzeln existenzfähig, wobei ich aber nicht die kleinsten (mimischen) Teile, z. B. des Knieens, Segnens, sich Verneigens meine. Symbole sind harmonisch zu nennen, wenn sie figural verschieden, aber

nicht extrem verschieden sind. Es läßt sich hierüber wenig Bestimmtes aussagen. Ein Beispiel bildet die katholische Messe als in sich harmonische Folge von Symbolen sehr verschiedener und doch innerlich ausgeglichener Art.

Jedes einzelne Symbol, als Figur betrachtet, hat seine Elemente zweiter, erster und nullter Sinndimension. Auch hier ist klar, daß die Gestalt innerhalb der Sinndimensionen nicht gleichartig sein muß, ja gar nicht sein kann, weil der Gestaltfaktor der dritten Sinndimension, die Teilähnlichkeit, etwas völlig anderes als die Gestaltfaktoren der anderen Dimensionen ist. Das Wappenemblem für das tertium comparationis der Kraft kann in verschiedenen Variationen auftreten, je nachdem was man als secundum comparationis einsetzt: Löwe, Bär, Adler. Jedesmal ist die zugehörige Gestalt erster und nullter Sinndimension (des Löwen oder Bären oder Adlers) freier Rest, d. h., ebenso wie man die Wahl hat zwischen Generalisation und Spezialisation, so zwischen Seins- und Werdensstil, der besonderen Figuralität des Löwen, des Bären oder des Adlers.

Erst bei den Symbolverbindungen zu Mustern treten auch hinsichtlich der Symbole selbst, also der dritten Dimension, die Stilmöglichkeiten in Kraft. Dann können die verbundenen Wappen als Symbole S^3 reine Totalitäten sein, aber die Raumform, Kraftform, Lichtform S^0 können völlig divisiv sein. Die Erkenntnis, daß der Schöpfer der Symbole einen sehr großen freien Rest zu tilgen hat, ist die Voraussetzung für die Frage, nach welchen Prinzipien er ihn tilgt. Gewiß nach dem Grade der Tauglichkeit für die Deutlichkeit oder Kraft des Symbols. Auch hier bleibt aber immer ein freier Rest übrig, der nur durch reine Willkür bestimmt werden kann — so lange nicht an Stelle der Willkür ästhetische Prinzipien treten.

B. THEORIE DER SACHE IN ÄSTHETISCHER SINNRICHTUNG (ÄSTHETIK)

Ich habe alle Bereiche der Außenwelt theoretisch abgeschritten. Die Werke der Kunst müssen mit darunter gewesen sein. Nur vermag sie kein Mensch von sonstigen Werken der Kultur zu unterscheiden, solange er sich ausschließlich theoretisch verhält. Die ganze Welt, das ganze Objekt der Theorie schlägt um, sobald wir die ästhetische Sinnrichtung einschalten, die ganze Natur und Kultur werden ästhetisch erlebt und innerhalb der Werke der Kultur heben sich dann auch die Kunstwerke als eine engere Gattung ab. In einigen prägnanten Fällen sind sich die Menschen über die Zugehörigkeit zur Kunst einig, in anderen streitet man; sofort verläßt man bei dieser Entscheidung über die Zugehörigkeit zu einer Gattung die ästhetische Einstellung und beginnt zu theoretisieren. Allein, dieser Denkprozeß bezieht sich nunmehr auf Dinge, die durch die ästhetische Betrachtung hindurchgegangen sind. Das ästhetische Verhalten selbst ist in seiner Reinheit völlig atheoretisch. Ästhetik ist dagegen die Theorie dieses ästhetischen Verhaltens und seiner Ergebnisse. Die Besinnung auf die Frage, was eigentlich das ästhetische Verhalten selbst sei, führt in die Psychologie — genau so, wie die Unterscheidung der vier Sinnrichtungen und die Erörterung, was eigentlich theoretische Sinnrichtung sei, ein Stück Psychologie bedeutete. Es ist also die erste Aufgabe der Ästhetik, über die ästhetische Einstellung Klarheit zu schaffen.

1. DIE ÄSTHETISCHE SINNGERICHTETHEIT

Die Ästhetik als Wissenschaft leidet fast ausnahmslos an der Identifizierung von ästhetisch mit schön. Ihre übliche Ausgangsstellung, vor allem nach dem Angenehmen, nach Lust

und Unlust, nach Genuß zu fragen, ist irrig. Die Bezeichnung einer bestimmten Art, sich zu Objekten einzustellen, als „ästhetisch", ist ganz unabhängig davon, ob mir das Objekt gefällt oder nicht gefällt. Auch wenn ich es häßlich finde, bin ich ästhetisch eingestellt. Sonst würde ich vielleicht sagen, es ist so und so groß, schwer, aus weißem Marmor. Aber das Abgestoßen- ebenso wie das Angezogen-sein vom Objekt vollzieht sich ja erst innerhalb jener ästhetischen Einstellung, die als Blickrichtung der Seele sich gleichbleibt. Mit dieser übergeordneten Blickrichtung nähert sich das Ich oder entfernt es sich, es dreht nicht den Rücken, es geht nur zurück, ohne das Objekt aus dem Auge zu lassen, denn nur solange das Objekt wirkt, kann es das Ich abstoßen. Veranschaulichen mag man dies dadurch, daß man sich einen Menschen vorstellt, der, vom Objekt angezogen, Schritte vorwärts, abgestoßen, Schritte rückwärts macht — immer Front zum Objekt. Aber niemand muß etwa tatsächlich vor und zurück gehen, im Stillstehen fühlt man schon die Anziehung oder Abstoßung, sogar gegenüber nur erinnerten und nur vorgestellten Objekten.

Dieser Gegensatz von positiver und negativer Richtung innerhalb der ästhetischen Einstellung liegt individuell im Menschen begründet — das ist sein Geschmack — und außerdem im jeweiligen Objekt. Der subjektive Faktor ist auch beim einzelnen nicht konstant. Es gibt Zustände der Euphorie, in denen man alles rosig verklärt sieht, der Verzweiflung, in denen alles (auch ästhetisch) abstößt, was sonst anzog. Aber das wechselt mit der Frische, Gesundheit, dem Alter, der Gewöhnung usw. Ja es gibt die summarische Ablehnung der ganzen ästhetischen Einstellung, z. B. aus ethisch-asketischen Vorurteilen oder aus sonstiger Verkümmerung dieser Lebensseite. (Entsprechend gibt es die Verkümmerung der theoretischen, praktischen, religiösen Fähigkeiten.) Die sehr komplizierte Frage nach dem individuellen Geschmack gehört ganz in die Psychologie. Unabhängig vom Geschmacksproblem steht die

Frage nach den objektiven Beständen der Natur und Kultur, auf die so verschieden reagiert wird; unabhängig ebenso die Frage nach jener übergeordneten Blickrichtung, innerhalb derer wir erst die Geschmacksschwankungen feststellen können.

Die Charakterisierung der ästhetischen Einstellung als Beurteilungsvermögen „ohne alles Interesse" (Kant) ist zwar unanfechtbar und wichtig, aber negativ. Sie sagt, was die ästhetische Einstellung nicht ist, denn gemeint ist: theoretisches, praktisches, sakrales Interesse. Die Charakterisierung als reines Gefühl ist zwar auch richtig, führt aber nicht weiter. Sind alle Gefühle ästhetisch? Wenn nicht, ist wohl ein spezifisch ästhetisches Gefühl gemeint; dann steht man aber wieder vor dem alten Rätsel. Meine Charakterisierung als reinste Subjektivität — in jenem anfangs eingeführten Sinn — ist ein grundlegendes Moment, das von der reinen Objektivität theoretischer Einstellung, aber auch von den beiden übrigen Sinnrichtungen die ästhetische absondert. Es ist jetzt genauer zu beschreiben, was unter jener reinsten Subjektivität zu verstehen sei.

Der Farbenempfindliche unterscheidet in vorwissenschaftlicher Haltung Blau und Rot. Dies Unterscheiden und Wiedererkennen beruht bereits auf der Subjektivität dessen, was wir mit Blau und Rot benennen. Der Physiker, Physiologe und Erkenntnistheoretiker mögen sich in die Probleme teilen, die an die Frage anknüpfen, was da objektiv vorliege. Wem es auf die Farbe zu praktisch-profanen Zwecken ankommt, ebenso aber jedem, der sich ästhetisch einstellt, ist das ganz gleichgültig. Ostwald hat die Farben objektiv in seinem Farbkegel geordnet. Subjektiv ordnet man sie dagegen z. B. in kalte und warme. Man sagt, daß Blau kühl, fern, beruhigend, Rot warm, nahe, erregend sei. Objektiv ist nichts davon gegeben; man kann ein Stück blauer Farbe erhitzen und nahe rücken, es bleibt kalt und fern. Man meint eben nicht die mit dem Thermometer meßbare Temperatur, mit dem Meter meßbare Entfernung. Vollends Beruhigung und Erregung lassen

sich nicht objektiv, d. h. im Objekt der Farbe finden und messen; sie sind subjektive Reaktionen. Möglich, daß der Naturwissenschaftler feststellt, die Beruhigung und Erregung sei in der Zahl der Wellenschwingungen oder sonstwie fundiert[1]. Aber es kommt jetzt nicht auf die Begründung jener Zuordnung von Blau zu Kalt an, sondern auf die Tatsache selbst. Sie ist nur ein Beispiel dafür, daß der Mensch auf die verschiedenen Sinnesempfindungen mit einer für alle gemeinsamen Skala reagiert. Es gibt Menschen, die bei bestimmten Akkorden bestimmte Gerüche, bei bestimmten Klängen eindeutig bestimmte Farbvisionen haben. Diese sogenannten Synästhesien mögen extreme, vielleicht krankhafte ästhetische Erlebnisse sein, sie beleuchten das zentrale Moment der ästhetischen Einstellung[2]. Man kann (so viel ich weiß) nicht sagen, warum der Dur-Dreiklang kälter, härter, strahlender wirkt als der Moll-Dreiklang, d. h. ob im physikalisch-akustischen Bestand eine physikalische Abhängigkeit von Temperatur, „also" auch vom Aggregatzustand vorliege; man sagt auch, genau genommen, nicht, Dur ist hart, vielmehr, wirkt hart, ist gleichsam hart. Was für die theoretische Richtung die Gleichung bedeutet, ist für die ästhetische das Gleichnis. An die Stelle der Analyse tritt die Mutation, die Vertauschung. (Hier bedeutet Gleichnis nicht Symbol.)

Rot und Blau sind subjektive (nicht individuell subjektive) Erlebnisse, d. h. die zwei Stücke rote und blaue Farbe sind unabhängig von mir da, sie warten sozusagen mit ihrer Fähigkeit, die Erlebnisse Rot und Blau zu erzeugen, bis ein Mensch kommt und sie ansieht. Aber die tiefere Subjektivität, die ich meine, liegt erst in jener Sphäre, wo ich Farben mit Wärme,

[1] Vgl. die Feststellungen von W. Preyer, Über den Farben- und Temperatursinn mit besonderer Rücksicht auf Farbenblindheit, Bonn 1881 (Archiv für die gesamte Physiologie usw., herausgeg. von Pflüger, Bd. 25, S. 31, und besonders ab S. 75).

[2] Vgl. Georg Anschütz, Farbe-Tonforschung, Leipzig 1927, und Derselbe: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien, Halle a. S. 1929 (Deutsche Psychologie, V, 5).

Schwere, Härte, also verschiedene Subjektivitäten untereinander vertauschen kann. Gewiß ist das subjektivste Echo meiner Seele als realer Vorgang auch etwas Objektives, sobald ich es eben zum Objekt mache. Aber die Subjektivität (dieses Objekts) bezieht sich nicht auf die Gegebenheit für einen Dritten, der den ästhetisch Betrachtenden betrachtet, sondern auf das Verhältnis des ästhetisch Betrachtenden zu seinem Betrachteten.

Ein Gleichnis mag jene tiefere Sphäre der Subjektivität erläutern: Wir können in der Wechselstube Mark in Kronen, Lire, Gulden umwechseln. Alle Geldsorten sind gegeneinander austauschbar — auf Grund eines Zentraltauschwertes. Man wechselt Geld, man meint Gold. Der Bankbeamte ist durchaus mit den Objekten beschäftigt (in Außenkonzentration), wenn er die Mark hereinzählt, die fremde Sorte herausgibt, aber zwischen beiden Momenten, beim Umrechnen, zieht er sich auf eine unsichtbare Zentralstelle (in Innenkonzentration) zurück, wo der Tausch (ideell) vor sich geht. „Ebenso" ziehen wir uns bei der ästhetischen Vertauschung der Sorten von Blau und Kalt auf eine Tauschzentrale zurück: auf unsere innerste Subjektivität, dorthin, wo alle objektiven Gegebenheiten etwas ganz anderes, unser Eigenstes werden. Obwohl wir ganz bei den Objekten (in Außenkonzentration), bei Farben sind, für die wir zum Tausch aus unserem inneren Vorrat Härten, Temperaturen, Entfernungen herausgeben: wir können die Vertauschung nur durch jenen Zwischensprung, durch jenes uns Zurückziehen in unsere Tauschzentrale vornehmen, wo das ästhetische Gold liegt, die innerste, reinste Subjektivität, der gegenüber die Subjektivität der Sinnesempfindungen peripher ist.

Bin ich aber — zwar immer noch bei den Objekten — durch den Tauschvorgang zwischendurch zurückgeworfen in diese innerste Subjektivität, dann bin ich ganz bei mir. Das will nicht heißen, bei Verstand, bei klarem Bewußtsein, sondern statt

bei etwas anderem, das nicht mein Ich ist, ganz und ausschließlich bei mir. Das scheint ein Widerspruch: ich bin immer noch bei den Objekten, den Farben, Tönen, wie der Bankbeamte bei den Geldsorten; aber nur insofern ich ganz bei mir während dieses Tauschvorganges bin, besteht in mir die ästhetische Einstellung rein. Sie ist zwar ganz abhängig von jenen äußeren Objekten, wie das Echo von dem, was man ruft, aber sie ist das Echo selbst. Durch die Berührung der Peripherie des Ich an seinen peripheren Sinnesorganen gerät das Ich in seiner Totalität in Schwingung. Das Ich ist im ästhetischen Zustand ganz bei sich und bei seinem ganzen Ich. Es versinkt in sich selbst, zieht die Welt, oder das Stück Welt, das es ästhetisch erfaßt, in sich hinein, vertauscht es mit seiner Innenwelt. Die auslösenden Objekte sind noch da, ganz stark da, aber ohne „eigene" Existenz, sie sind „Eigentum" des Ich geworden, ihm assimiliert. Als Objekte „draußen", bleiben sie, was sie an sich sind, ästhetisch aufgesogen, „drinnen", werden sie „das ganz andere", das Ästhetische.

Daß ich Blau erstens als Blau, dann aber als kalt, hart, fern, sich entfernend, sich in sich zurückziehend und doch ruhend, als zufrieden und still erlebe, heißt, daß ich von der einen peripheren Subjektivität zu anderen peripheren Subjektivitäten schreite, stets nach einem Zwischensprung in das Zentrum. Und indem ich im Weiterschreiten und zyklischen Zurückkehren zum Blau mein ästhetisches Zentrum umkreise, einkreise, wird der radiale Druck immer größer; und immer stärker gerät die Tiefe in Schwingung und erklingt mit ihrem Klang, ihrer unbeschreiblichen Stimme, ihrer Stimmung.

Ich behaupte nicht etwa, daß jenes Blau verschwände. Es bleibt objektiv unberührt, unverändert, wie auch meine Blauempfindung. Denn wäre eine andere Empfindung dafür eingetreten, ja nur eine minimal andere Blauschattierung, dann wäre auch die ästhetische Resonanz eine andere. Die Resonanz ist das, was in mir auftaucht. Was das ist, dies Auftauchende,

das brauche ich hier noch nicht näher anzugeben[1]. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, es wäre „statt" des Blau: die Kühle, die Ferne; denn das sind nur Gegenwerte, Tauschergebnisse, sozusagen Geldsorten, nicht der reine Wert selbst. In meinem Gleichnis nannte ich dessen Wert das ästhetische Gold. Statt Gold kann man auch sagen der Umrechnungsschlüssel. Dies Gold ist eben Gleichnis, wirklich nennen kann man das letzte eigentlich Ästhetische nicht, es sei denn durch eben dieses Wort des Ästhetischen. Das ästhetische Blau ist etwas ganz anderes als das einfach wahrgenommene Blau.

Der Grundsatz der Logik und mithin aller Theorie lautet: A ist A. Für die ästhetische Einstellung dagegen gilt scheinbar der Grundsatz A ist immer non A; freilich kein beliebiges non A. Denn jenes Ästhetische erklingt stets nur bei ganz bestimmten Mutationen. Nur wer sie stark erlebt und sie außerdem in sein Bewußtsein zu heben vermag, ist imstande, auch anderen den Weg zur Mutation zu zeigen. Vollziehen muß und kann sie nur jeder selbst. Jener logisch widersinnige Satz: A ist immer etwas anderes als A, ist aber freilich cum grano salis zu verstehen. Er drückt nur möglichst zugespitzt die andere Struktur der ästhetischen als die der theoretischen Urteile aus. Ganz streng genommen handelt es sich hier auch um zweierlei verschiedene Objekte; das ästhetisch Betrachtete und seine Umsetzung. Die ästhetische Sinnrichtung ist als Aktivität des Menschen, als lebendiger Prozeß zu verstehen. Es ist zwar gewiß richtig beobachtet, daß wir in ästhetischer Versunkenheit passiv an die Objekte hingegeben sind, aber gerade dadurch kommt jenes Verdauen und psychische Assimilieren rein zustande, das (unbewußt) unsere Aktivität bedeutet. Wir wollen nichts, aber indem wir uns hingeben, kommt unser ganzes Ich in Schwung. Das andere, in das der gegebene Gegenstand verwandelt wird, ist also logisch tatsächlich etwas anderes, Zweites, nämlich die Wirkung, und zwar die ästheti-

[1] Vgl. unten in der Psychologie S. 723.

sche Wirkung. Man muß also den ästhetischen Grundsatz berichtigen: A wird immer non A; oder A wirkt immer als non A, das immer eine Funktion von A bleibt.

Unter Mutation kann man dreierlei verstehen: den Prozeß des Vertauschens, also das Mutieren als die eigentliche Methode der ästhetischen Sinnrichtung oder zweitens das Ergebnis des Vertauschens, das Mutierte im Sinne des zentral ästhetisch Bewirkten, das nur in unserer Seele existiert, oder die peripherische Verwechslung und gleichnishafte Verknüpfung völlig verschiedener Sinnesarten, z. B. also verschiedener Sinnesempfindungen (Blau, Härte usw.). Diese drei Faktoren sind immer zugleich gegeben, man kann also das Wort Mutation stets in der umfassenden Bedeutung gebrauchen, falls man nicht eine Seite besonders herausheben will.

Ich vermeide das Wort „Metamorphose", obwohl es sich leicht aufdrängt. Metamorphose bedeutet Formwandlung (von μορφή), Mutation soll die Sinnwandlung bedeuten, man müßte sagen Metanoëse. Allerdings ist mit dieser auch eine Formwandlung verknüpft — aber nicht die des gegebenen Objekts (vgl. S. 444, vorletzte Zeile).

Die Ästhetik ist die Wissenschaft von den Mutationen, die uns empirisch gegeben sind. Auch der Geschmack, die individuelle positive oder negative Richtung innerhalb der Mutation gehört mit zu ihrem Arbeitsgebiet. Aber die individuellen Geschmäcker selbst sind nicht das wissenschaftlich Relevante[1], sie sind nur Gegebenheiten, die erst durch ihre Ein-

[1] Es ist im Leben jedermann unbenommen, seinen Geschmack für sich durchzusetzen, ja andere zu ihm zu überreden. Aber mit Wissenschaft hat das nichts zu tun. Es ist völlig gleichgültig für die Wissenschaft, ob der Wissenschaftler für „Lebendigkeit" schwärmt (wie z. B. A. Th. Meyer in seiner Ästhetik). Man muß so etwas wissen, um ihm eine Weihnachtsfreude zu machen, ja dies wird auch wichtig, falls uns die Persönlichkeit historisch interessiert, z. B. der Geschmack von Rubens. Das Anpreisen des eigenen Geschmacks gehört in die Kunstpolitik. Wer seinen eigenen Geschmack für den einzig richtigen hält, wende sich an die Künstler, die er beschäftigt; aber auch da wird er, z. B. als Mitglied einer Kommission, der Sache mehr dienen, wenn er imstande ist, Kunst zu verstehen, statt Kunst zu diktieren; vgl. hierüber in Kapitel II, S. 844 und 845.

ordnung in ein System wissenschaftliche Bedeutung erhalten. Alle Mutation ist subjektiv, aber sie ist objektiv ordenbar. So sehr wir auch die sich darbietenden Objekte mutieren, in ein „ganz Anderes" verwandeln, der objektive Bestand bleibt daran völlig unverändert, wir können ihn jederzeit theoretisch erfassen, er bleibt selbst innerhalb der Mutation noch als die objektive Grundlage deutlich. Denn wie stark ich auch Blau in Kälte, Ferne, Stille, ästhetisch vertausche, ich zweifle keinen Moment daran, was wirklich gegeben sei, komme nie auf die Vermutung, es sei eigentlich Kälte gegeben, die mir blau vorkommt.

Von dieser Erkenntnis aus kann man Aktivität und Passivität der ästhetischen Sinngerichtetheit in einer etwas anderen Bedeutung als dies oben geschah (S. 442) unterscheiden. Passiv ist die ästhetische Sinnrichtung dort, wo sie eine objektive Gegebenheit in ihre Subjektivität hineinsaugt und mutiert. Aktiv, wenn sie zu einer subjektiven seelischen Gestimmtheit, also unter Vorwegnahme der Mutation, ein äußeres Werk schafft, das dann diese Mutation jederzeit wieder auslösen kann. Es ist der Unterschied von ästhetisch Empfangenden und ästhetisch Schaffenden.

Um die Mutationen objektiv (d. h. wissenschaftlich) zu ordnen, unterscheide ich zwei Hauptarten: es wird entweder Sinn in anderen Sinn mutiert oder Form in Sinn.

2. MUTATION VON SINN IN ANDEREN SINN

Das Beispiel der Mutation von Blau in Entfernung bezog sich auf die Mutation von Form in Form, denn Blau ist eine Lichtgestalt, Entfernung eine Raumgröße. Hinter dieser Mutation steht die allgemeine von Licht in Raum und dies bedeutet Sinn in anderen Sinn. Es wird Sinn und Form zugleich mutiert, theoretisch aber läßt sich beides trennen.

Raum, für sich vorgestellt, wirkt tot, d. h., auch das Räumliche an den Dingen ist an sich unlebendig. Zeit stellen wir uns als ewiges Fließen vor, mit Raum verbunden, als Bewegung, wirkt sie stets lebendig, auch wenn nur tote Materie sich bewegt (Wasserfall, Wolke). Kraft ist, ästhetisch gesehen, immer ein Wirken und zugleich als Gegenkraft ein Erleiden: frohe Lebendigkeit so gut wie verzweifeltes Unterliegen. Licht ist ein „Draußen", Schall ein „Drinnen", wohl deshalb, weil das Licht stets von den Objekten zu uns kommt, wir hingegen den Schall mit unserer Stimme selbst erzeugen können.

Wir mutieren Raum in Zeit, das Neben-, Hinter- und Übereinander wird als Nacheinander aufgefaßt. Räumliche Richtungen werden zeitliche Abläufe, Nähe und Ferne werden zu früher und später. Umgekehrt wird die Zeit in Raum mutiert, das Nacheinander wird zum Nebeneinander, die Gleichzeitigkeit zur Raumtiefe. Verbinden wir die Töne und ihre Höhenskala mit Zeit, so wird das akustische Muster (die Musik) „akustisch dreidimensional" — sozusagen! Denn nicht das Akustische ist mehrdimensional, sondern wir mutieren es ästhetisch in die drei Raumdimensionen. Aber Raum wird auch in Kraft mutiert; wir muten ihm ohne alle materielle Erfülltheit Zug und Druck zu, der Raum dehnt sich, der Raum ist gedrückt und drückend. Dabei spielt auch die Proportion eine Rolle. Umgekehrt wird Kraft in Raum mutiert; der Kraft wird zugemutet, daß sie sich Raum schafft; sie sprengt den Raum, „explodiert", der Raum platzt.

Zeit ist in Kraft mutiert, wenn jedes Nacheinander kausal wirkt, umgekehrt wirkt jede Kraft als Nacheinander, wir zeichnen sie als Pfeil, d. h. wir gehen den Weg der Kraft punktweise zeitlich entlang. Zeit wirkt als Gegenwart hell, als entfernte Vergangenheit und Zukunft „sozusagen" dunkel, wobei man nicht nur die Erfülltheit der Zeit mit Inhalten meint. So ist auch umgekehrt alles Helle sozusagen jünger. Das Wort „sozusagen" verweist hier stets (entschuldigend) auf Mutation.

Licht wird als anziehende Kraft, Dunkelheit als feindliche Kraft empfunden, wenn nicht die innere Stimmung zur Perversion führt. Helligkeit hebt empor, Dunkelheit bedrückt (Skalenwert, nicht Größenwert) usw.

All das sind Abstraktionen. In Wirklichkeit stehen wir stets vor konkreten Materien. Es klingt wohl sehr „materiell", wenn ich behaupte, hier geht alle Mutation vom Geschmack im wörtlichen Sinn aus. Wie der Satz von der Einheit der Sinne, obwohl psychisch gemeint, auf der Leiblichkeit beruht, so gilt ursprünglich die Bezeichnung von geschmackvoll als synonym mit schmackhaft und verdaulich, assimilierbar und bekömmlich für eßbare Materie. Aber wir mutieren sozusagen alle Materie in Eßbares. Unsere Geschmacks- und Geruchsorgane, Zunge, Gaumen, Nase, arbeiten chemisch. Auch die Netzhautvorgänge sind chemische Verwandlungen und die Gehirnprozesse doch gewiß auch. Der ästhetische Geschmack liegt nicht auf der Zunge, nicht in der Netzhaut, er liegt physiologisch im Gehirn. Freilich denke ich ihn mir nicht lokalisiert, er muß über das ganze Gehirn, ja zugleich über das ganze Nervensystem verbreitet sein, materiell mit ihm identisch und die materielle Grundlage des psychischen Phänomens von dem ich rede. Es ist möglich, daß von hier aus einsichtig wird, daß der Mensch seine eigenen leiblichen Zustände ebenfalls ästhetisch auffaßt, wobei dann fraglich wäre, ob noch von Mutation geredet werden kann, da es schließlich Identitäten sind, wenn wir uns frisch oder matt vorkommen, weil wir frisch oder matt sind. Wir „schmecken" uns selbst in Wohlbefinden, wie im Überdruß und im Schmerz der Krankheit.

Die Verbundenheit des (psychischen) ästhetischen Erlebens mit der (physiologischen) leiblichen Grundlage darf aber dennoch nicht zu dem Irrtum verleiten, das Wohlbefinden oder die Lust sei selbst schon das Ästhetische. Wir können uns zu ihnen ästhetisch einstellen und sie „auskostend", „schmeckend" in Geschmack mutieren. An sich — d. h. ohne die Mutation,

die weder bei Lust (und Wollust) noch bei Unbehagen und schwerstem leiblichen Schmerz notwendig ist — bleiben Behagen und Mißbehagen Empfindungen, also eine bestimmte Gattung psychischer Phänomene, die neben der Gattung der ästhetischen Gefühle steht (denn Empfindung und Gefühl ist nicht dasselbe, vgl. S. 641 und 652). Es dürfte sogar selten sein, daß man bei den starken Graden von Wollust und tobendem Schmerz ästhetisch eingestellt sein kann, man ist dann gewöhnlich rein vegetativ erlebend, „vital". Es bedarf auch meines Erachtens die Verkoppelung des Ästhetischen mit dem Genuß keiner weiteren Widerlegung. Gewiß kann ein Genuß ästhetisch erlebt, d. h. in „Gefühl" mutiert werden, aber der Genuß als solcher ist nichts Ästhetisches, sondern eine bestimmte positiv gerichtete „Empfindung".

Die Psyche antwortet gegenüber den Materien der Natur mit ihrem Geschmack als Echo. Dies Echo ist keine getreue Wiederholung, es ist völlige Sinnverwandlung, in der alle Elemente (S^0) zugleich am Aufbau beteiligt sind. Die Natur (S^1) ist in ihrer Gegenständlichkeit als Komplex von Raum, Zeit, Kraft, Licht usw. gegeben. Jeweils als Sonderfall: bestimmter Raum, bestimmtes Licht usw., jeweils dafür zu einer nuancierten, neuen Mutation zwingend. Der Aufstieg zu diesem Komplex bedeutet mehr als die bloße Mutation der Gestalt von Blau in die Gestalten: kühl, hart, fern, duftig, süß, zart, mild; auch mehr als das bloße Hereinspielen von allen über die Sinnvarianten nullter Dimension hinausgehenden Mutationen, wie die von den kränklichen Farben, den frischen, matten, hungrigen, giftigen, schreienden, duftigen, schmeichelnden, sich beißenden Farben[1]. Die Natur als Ganzes (S^1) hat ihre besondere ästhetische Tönung. Sie ist uns überlegen, sie ist wild — gegenüber der kultivierten, gezüchteten Natur —, selbstherrlich,

[1] Eine Überfülle von solchen mutativen Aussagen über Farben findet sich in der Arbeit von Gustav von Allesch, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben, Berlin 1925 (in Psychologische Forschungen, Bd. 6).

wohl in gewissem Grad zähmbar, beherrschbar, aber zuletzt doch immer ihren eigenen Weg gehend, über den Menschen hinweggehend, naiv und grausam zugleich, von blinder Notwendigkeit in ihrem ewigen, nie unterbrochenen Wechsel von Entstehen und Vergehen, von blinden Instinkten getrieben im Reich der Organismen. Ein Stück solcher Natur sind wir selbst. „Unsere" Natur antwortet der übrigen. Unser Geist steht im ästhetischen Anblick der Natur plötzlich seinem leiblichen Fundament wie einem fremden Wesen gegenüber, denn im Anblick der Natur ertönt die eigene Natur mit ihrer Stimme und Stimmung. Dem Naiven freilich ist jene außerhalb von uns liegende Natur nicht fremd, nur der Sentimentale, in Schillers Sprachgebrauch, der sich nach der verlorenen Natur aus seiner Geistigkeit und Kultiviertheit zurücksehnt, kennt das ästhetische Erlebnis der Landschaft, die Spaltung von Natur und Geist.

Das Gewitter erlebt der profan-praktisch Eingestellte besorgt abwägend, wieviel es nützen, wieviel es schaden werde; der Theoretiker beobachtet und denkt nach, wie der Vorgang zustande komme; der religiöse Mensch sieht in ihm ein Symbol des Wettergottes oder der höchsten Gottheit; der ästhetisch Eingestellte erlebt im Gewitter die eigene Fähigkeit, im Zorn zerstörend sich zu entladen. Der Vollmensch erlebt dies alles in einem. Aber nur insofern er das Gewitter als seine eigene Natur erlebt, erfaßt er es ästhetisch. Es ist verführerisch, hier in die Einfühlungslehre zurückzuverfallen. Aber man fühlt sich gar nicht ein, als verwandle man sich selbst in das Gewitter, in die Landschaft, in den Sturm, die sturmbedrängten Bäume. Die Außenwelt bleibt, auch bei ästhetischer Haltung, abgerückt von mir das, was sie objektiv ist, nur antwortet ihr als ihre spezielle Wirkung das Gleichnis: dies Gewitter ist wie ein Zorn oder wie ein Lauern und Grollen, ein Drohen und blindes Wüten. Die Einfühlungstheorie sagte: wie „mein" Zorn, als erlebte ich diesen meinen Zorn, als „genösse" ich mich selbst. Es ist aber

nur die Kenntnis des eigenen Zornes nötig, die eigene Fähigkeit hierzu, nicht der momentane Zustand. Daher sind auch alle sogenannten Organempfindungen für den „ästhetischen Genuß" als reales Nachahmen völlig überflüssig, wenn sie auch gelegentlich vorkommen mögen.

Der Mensch steht der Natur mit seiner eigenen ganzen Natur gegenüber, mit Auge und Ohr, mit Nase und Lunge, mit Haut und Muskeln. Zur Landschaft gehört das Wetter, die Feuchtigkeit oder Trockenheit, der Luftdruck und die Schwüle, der Salzgeschmack der Seeluft wie der Duft des Waldes, das Knirschen des Schnees, die Laute von Wind und Regen, von Meeresbrandung und Bachgeplätscher, die Laute der Tiere und Menschen und die Unerschöpflichkeit der Farben und Lichter. Jede Jahreszeit, jede Tageszeit hat ihre besondere ästhetische Stimmung und wendet sich an den ganzen Menschen, und jeder Erdstrich bietet neue Überraschungen, jeder Schritt neue Verschiebungen. Wenn im Frühling sich alles regt, „erleben" wir das Leben in seiner reinen Solchheit; aber im Hochgebirge, dort, wo nur Felsen ragen und Geröll kollert, kaum Moose sich bemerkbar machen, „erleben" wir den Tod in seiner großartigen Gleichgültigkeit gegen alles Lebendige. Und der einsame Vogel, der aufflattert, wirkt wie verirrt und steigert nur die Öde. Der Mensch als Ganzer schwingt mit, als Lebender und Toter, als bloße vom Weltmechanismus abhängige Materie und als freier Geist mit seiner ewigen Sehnsucht. Es ist die Einheit der Sinne, die hier aufgerührt ist; aber die einzelnen Stücke der Natur vertauschen wir nicht etwa immer gegeneinander, wie wir Blau in Kälte mutieren, sondern vor allem mit uns selbst als ganzen Wesen. Und da wir stets als Ganzheit antworten und jedesmal anders, verwandeln wir uns selbst in unserem Widerhallen, aber wir werden nicht zornig im Gewitter, wir tun nicht, „als ob" wir zornig wären, wir entdecken nur in uns die Saite, die plötzlich angeschlagen wird, als das passende Gleichnis für das Gewitter draußen, das mit Zorn gar

nichts zu tun hat. Der sakralgerichtete Mensch erst ist es, der einen Gott, eine Person einsetzt, die gewittert, wenn sie zürnt, und zürnt, wenn „es" gewittert.

Man verwechsle nicht Mutation mit Vergleich, auch nicht mit Symbol. Die Wendungen: er kämpfte wie ein Löwe, stolzierte wie ein Pfau, blähte sich wie ein Frosch, sind Vergleiche. Das tertium comparationis ist der Mut, der Stolz, der hohle Schein; der Mut des Helden und der Mut des Löwen werden als ähnliche Teilseiten herausgehoben. Bei dem Gleichnis des Wechselns von Mark in Lire ist das Gold nicht eigentlich tertium. Sowohl Mark wie Lire sind in Gold umgerechnet auf einen identischen Nenner gebracht, Mark ist eigentlich ebenso Gold wie Lire. Und so bei ästhetischen Mutationen auch. Der Unterschied beim Geldwechseln ist nur, daß hier Zeichen untereinander auf ihr gemeinsam Bezeichnetes hin verglichen werden. Wir setzen zwei oder mehr verschiedene Zeichen für an sich Gleiches. Bei ästhetischer Mutation identifizieren wir zwei verschiedene Sinnvarianten der Nulldimension (z. B. Licht und Temperatur), obwohl objektiv nicht Gleiches vorliegt und das tertium gar nicht anders als durch das Wort „ästhetische" zu fassen ist.

Vom Symbol unterscheidet sich die Mutation ganz deutlich. Das Symbol ist (dritte) Sinndimension, Mutation ist eine Sinnrichtung. Von den Mutationen des Sinnes zweiter und dritter Sinndimension werde ich im Zusammenhang mit ihren jeweilig mitgegebenen Formen reden.

3. DIE MUTATION DER SINNLEEREN FORM IN SINN

Ziemlich verbreitet ist die Lehre, das Grundprinzip alles Ästhetischen — mindestens das Wesen der Kunst — sei die Form. Die Erlösung von allem Beunruhigenden, Schwankenden gilt dabei als die besondere Leistung der Form. Allein es ist

einleuchtend, daß es auch beunruhigende und schwankende Form gibt; vermutlich will man nicht die Form an sich, nur klare, klärende als ästhetisch gelten lassen. Dagegen ist einzuwenden, daß auch beunruhigende Formen „ästhetisch" sind, sobald man sie ästhetisch betrachtet. Die allgemeine Frage lautet nicht, welche Formen ästhetisch wertvoll oder empfehlenswert seien, vielmehr, was aus ihnen in der ästhetischen Einstellung wird: Form wird in Sinn mutiert. Form wird nämlich nie in andere Form ohne gleichzeitige Sinnverschiebung mutiert. Man kann diese beiden Arten systematisch getrennt führen, wenn man will. Ich nehme beide zusammen. Aber ich will vorerst, soweit das durch Abstraktion gelingt, nur von sinnleeren Formen reden, weil dies die Lösung der später zu stellenden Frage, was Kunst sei, erleichtert, denn in der Kunst handelt es sich nur um sinnerfüllte Formen, deren rein formale, sinnleere Seite ebenso entscheidend mitspricht wie der Sinn.

Der Satz, Form wird in Sinn mutiert, führt auf den Begriff der Mutation abermals zurück. Jede Form wird in ästhetischer Einstellung zu einem Echo meines Ich, ihr antwortet die Seele sinnhaft mit einer jeweils spezifischen Stimme und Stimmung. Die tatsächliche Reaktion auf eine gegebene Form, die wir als sinnleere Form an der Landschaft, einem Stück Natur, einem Werk der Kultur erfassen, ist komplex, d. h. sie ist als Reaktion zwar etwas ganz geschlossenes Einfaches, aber gesättigt mit einer großen Zahl von Teilfaktoren. Es liegt hier nahe, die Analyse in diese Faktoren als unnütz abzulehnen, weil jene Synthese, die wir sinnleer und ohne alles sukzessive Aneinanderschmelzen sofort haben, dadurch gar nicht erklärt werden könne. Diese üblichen Einwände werden keinen Wissenschaftler abhalten, mit der Analyse soweit zu gehen als möglich. Zuletzt zeigt sich doch, daß jene Synthese aus den herausanalysierten Faktoren besteht. Man bekommt sie zwar nicht durch Summierung; man kann aber rückläufig verstehen, daß eine gegebene Synthese sich so zusammensetzt, und kann daher erkennen, daß die Faktoren

je einzeln dabei ihre Funktion haben. Die Faktoren sind durch die theoretische Untersuchung völlig bekannt, es fragt sich jetzt, wie sie in ästhetischer Sinnrichtung mutiert werden: Form allgemein in Seelisches, Faktoren der Form in bestimmte Faktoren des Seelischen.

Dem Maßstab bzw. Tempo entspricht in der Raumform die Größenskala vom Niedlichen zum Erhabenen, in den Lichtstärken die vom Traurigen zum Heiteren, in den Zeitformen vom Schleppenden zum Ausgelassenen. (Dabei läuft zugleich eine Mutation von Sinn in Sinn nebenher.) Die Niedlichkeit wird für jede Gattung von Sinn besonders gemessen, d. h. es handelt sich nicht um absolute Größen, denn die Niedlichkeit bedeutet etwas anderes bei Menschenkindern, jungen Tieren, Zwergbäumen. Trotzdem ist die subjektive, ästhetische Skala einheitlich. Für das Zeitmaß (Tempo) gilt der normale Schritt, „andante", als die mittlere Zone. Nach unten geht die Skala zum Gemessenen, Würdigen, Trauervollen, Melancholischen, nach oben zum Munteren, Flinken, Neckischen, Ausgelassenen, Bacchantischen. Beide Enden der Skala enden in Dämonischem, die Mitte hat etwas Nüchternes. Daß die Helligkeitsskala in gewisser Weise auch vom Traurigen über Neutrales zu strahlendem Frohsinn führt, beruht auf den gemeinsamen, leiblichen, vitalen Bedingungen. Herabsetzung bzw. Steigerung der Unternehmungslust ist überall das Ergebnis; das Erhabene macht andächtig, still, mitunter lähmt es sogar, das Niedliche ermuntert.

Bei Rhythmus und Proportion bedarf es ebenfalls kaum vieler Worte über ihre Verbundenheit mit leiblichen Funktionen (Herzschlag, Atmung, Schritt, Spannung und Entspannung der Muskeln) und deren seelischen Gegenwerten. Sehr deutlich ist die Mutation bestimmter Rhythmen in Angst, Hast, ganz abgesehen vom zugehörigen Tempo. Aber jeder Rhythmus ändert seinen ästhetischen Sinn, wenn das Tempo verzögert oder beschleunigt wird. Es scheint daher schwierig, über Rhyth-

mus an sich etwas Verbindliches auszusagen. Man muß von den einfachsten, übersichtlichsten Fällen ausgehen. Die zwei Grundarten des Taktes, $^3/_4$ und $^4/_4$, sind ästhetisch verschieden, der Walzertakt hat etwas Wogendes, Schwankendes, „weil" er das Gewicht abwechselnd auf das rechte und linke Bein verlegt, der Marschtakt etwas Strammes, aufrecht Entschlossenes, Unaufhaltbares. Die einfachsten metrischen Verbindungen von Länge und Kürze, verknüpft mit der Akzentsetzung (Jamben, Trochäen usw.) ergeben steigende, stehende, fallende Rhythmen. Das scharfe Sich-Zusammennehmen, Energie, Tatendrang, Entschlossenheit, ebenso ihr Gegenteil, und das weiche Sich-Gehenlassen, Schwelgen, Sich-Verlieren sind Mutationen bestimter Rhythmen. Es scheint, daß infolge der Schwierigkeit, den Rhythmus zu isolieren, die nötigen Forschungen fehlen. Man könnte mit einfachen Trommelrhythmen die einzelnen Variationen von je 2, dann von je 3 usw. Schlägen jedesmal durch alle Tempi hindurch auf ihre ästhetische Wirkung hin erproben, „auskosten"; man kann zu beliebig vielgliedrigen Rhythmen aufsteigen, die einzelnen, zuerst genau der Taktteilung angepaßten Rhythmen durch Verlängerung oder Verkürzung der Taktteile zu ataktischen umformen. Jedesmal muß eine neue und spezifische Antwort erfolgen. Es fragt sich, ob die Sprache, ja ob auch nur die Vergleichsmöglichkeiten selbst reich genug sind, um diese Gefühls- und Willensvariationen, die in der Mutation anklingen, zu benennen. Daß ein und derselbe Rhythmus sich verfärbt, je nachdem welche Tonhöhenfolgen man ihm zuordnet, ist sicher. Die Rhythmen sind außerdem in den einzelnen Sinngebieten ästhetisch nicht von gleicher Wirkung. Der Walzerrhythmus, drei gleiche Taktteile mit dem Akzent auf dem ersten, ergäbe, in Körper übersetzt, drei gleiche Raumlängen mit Betonung der ersten. Der Versuch, diese Aufgabe zu verwirklichen, führt zur Frage, wie man im Raum Akzente setze. Selbstverständlich mutativ. Also könnte man etwa auf einer horizontalen Geraden je drei gleiche Abschnitte abtragen und

jeden ersten (von links her gezählt) dicker ziehen oder anders färben als die beiden folgenden. Oder man wählt nebeneinandergesetzte Rechtecke oder Intervalle von Stützen, dann aber muß man das erste Intervall höher machen á a a, á a a. Ich überlasse es jedem selbst, zu entscheiden, wieviel in dieser noch sehr primitiven Übertragung ästhetisch Gleiches oder auch nur Verwandtes herauskommt. Ganze Strophenmetren auf Innenräume zu übertragen ist möglich — theoretisch — (wie Schmarsow[1] bewies), aber es ist nicht wahr, daß ein solcher Innenraum etwas mit der entsprechenden Strophe ästhetisch Gleiches erzeugt. Es kommt hinzu, daß einmal das Verhältnis der Interkolumnien, das zweitemal bei Stützenwechsel das Verhältnis der Stützen, das drittemal das der Interkolumnie zu der Stütze gemeint ist und herausgehoben wird. In Bauten ist meist das letztere das wirklich Gegebene, also sind alle drei Verhältnisse zugleich vorhanden; da nun, wie in der reinen Theorie auseinandergesetzt (S. 76), die Rhythmen meist von Subrhythmen und Subsubrhythmen usw. begleitet sind, folgt, daß die Zahl der Mutationen von Rhythmen unendlich groß sein muß. Dies ist auch sicher der Fall. Wir reagieren aber nicht auf jede Verschiebung mit gleicher Empfindlichkeit. Kleinere Ungenauigkeiten, ja selbst größere Abweichungen von Takt und Regelmäßigkeit, wirken pikant, aber nicht grundsätzlich verändernd.

Der verbreitete Glaube, der Rhythmus sei nur zeitlich oder doch im Zeitlichen beheimatet, ist für die Theorie grundsätzlich abzulehnen, aber mutativ behält er auch bei völlig ruhenden, räumlichen Verhältnissen etwas sich fortbewegendes Zeitliches im Gegensatz zur Proportion. Dies liegt am Unterschied der Koordination im rhythmischen Verhältnis von z. B.

[1] August Schmarsow, Die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, erster Halbband, Leipzig 1915, S. 88. Schmarsow hielt den Rhythmus für die Grundlage der Künste. Die Bedeutung des Rhythmus wird niemand bestreiten, wohl aber muß man die systematische Stellung, die ihm Schmarsow gab, ablehnen.

2 : 3 und der Subordination in der Proportion 2 : 3 innerhalb des Rechtecks. Der Rhythmus behält etwas Fortsetzbares, die Proportion hat stets etwas Fertiges. Dies führt zu einer sehr spürbaren ästhetischen Umstellung, wenn ich innerhalb einer gegebenen Proportion von dieser selbst abzusehen und nun den darin enthaltenen Rhythmus herauszusehen suche, also innerhalb des Rechteckes, z. B. dem von 2 : 3, den Rhythmus seiner vier Seiten von 2 : 3 : 2 : 3. Ich bewege mich dann rhythmisch an den Kanten entlang und bin versucht, die Bewegung immer fortzusetzen. Die Proportion Höhe zu Breite dagegen ist statisch. Bei der Einbeziehung des Verhältnisses in das Schwerefeld der Erde ergeben sich erst die Begriffe Höhe und Breite. Die Proportion, in Schwere mutiert, wird selbst schwer, drückend oder gedrückt, emportreibend, schwebend. Hier wird nicht nur Größe mutiert, auch Sinn in Sinn, nämlich Raum in Kraft. Es ist nicht nötig, daß die Proportion auf Schwerkräfte bezogen wird, auch in horizontalen, schrägen Ebenen, in allen gekrümmten Flächen gilt das Umsetzen von Raumgrößenverhältnissen in Kraftspannungen. So ist es zu verstehen, daß wir beim Rechteck von Spannung, beim Goldenen Schnitt von gelöster Spannung reden dürfen. Wenn ich dies im theoretischen Teil tat, so war das schon eine gelegentliche Grenzüberschreitung in das Ästhetische. Mit den Graden der Spannung ändert sich die Mutation. Völlig unübersehbar ist vorläufig die Mutation mehrerer solcher Proportionen in komplizierten Figuren und Mustern. Die Subproportionen spielen hier eine ähnliche beeinflussende, irritierende oder auch verstärkende Rolle wie die Subrhythmen. Hier bleibt der experimentellen Ästhetik noch viel zu erforschen.

Alle Größen sind uns zugleich mit Gestalten gegeben. Wir mutieren Blau in Abstand, d. h. Gestalt des Lichtes in Gestalt des Raumes. Der Abstand ist als gerade Linie Gestalt, aber sein Maß ist Größe, wir mutieren also sehr kompliziert: Blau als Lichtgestalt in die Größe der Raumgestalt. Eine so detaillierte Unterscheidung ist für unsere Zwecke weiterhin nicht nötig.

Bei der Mutation der Figuren stößt man auf die eben berührte gemeinsame Skala aller Sinne. Man spricht von der Einheit der Sinne, und beruft sich dabei auch auf die gemeinsame biogenetische Wurzel. Tiefe und Höhe der Töne ergibt sich physiologisch aus der Stellung des Kehlkopfes; Kälte und Wärme, Schwere und Leichtigkeit kann man mit dem Sinken kalter, Steigen warmer Luft in „erklärende" Parallele setzen; weil U tief und I hoch ist, kann man „begründen", was Steigen und Sinken in der Sprache, abgesehen von der Sprachmelodie, bedeutet. Aber warum Dunkel tief, Helligkeit hoch wirkt, läßt sich nicht eindeutig begründen. Wer dies auch ohne Begründung zugibt, kann dann wieder leicht von dunklen und hellen Vokalen reden. Die Höhenskala gilt für die Figuren aller Sinngebiete. Auch Farben sind tief und hoch, schwer und leicht, die schweren kälter, die leichten wärmer, die dunklen dauernder und sich setzend, die hellen flüchtiger und zergehend, die schweren ruhender, die leichten beweglicher usw.

Die farblose Raumfigur mutieren wir stets in Kraft. Keine Rede davon, daß wir unsere Kraft hineinfühlen. Die Figur selbst hat ihre Kraft, ihre Kräfte. Der Punkt „schwebt". Quadrat und Kreis, Würfel und Kugel „schweben". Aber wo immer eine Raumdimension überwiegt, eine Längsrichtung sich ergibt — Linie, Rechteck, Prisma —, entsteht Bewegung oder wenigstens Spannung. Das Parallelepiped (Hausblock) mit überwiegender Höhe „steht" oder „steigt" (Turm), das mit überwiegender Breite „liegt", „dehnt sich"; sagittal gesehen: es „flieht" in die Tiefe. Es ist die Proportion auf die Gestalt bezogen in Kraft mutiert. Aber nicht die Proportion allein ist hier im Spiele. Jede Krümmung ist eine Handlung. Die Kurve baucht sich vor, zieht sich ein. Jeder Winkel ist eine Knickung, jede Lücke eine Zerreißung, Zerrissenheit. Die Schwellung der Linie ist ein sich Schwellen, zur Geltung bringen. Jede Linie hat ihre Straffheit, ihre Schlaffheit und Müdigkeit, ihre Elastizität, Härte oder Weichheit, jeder Linienzug seinen Fluß oder seine Sprödigkeit.

Die allgemeine Hohlfigur (S. 171) bildet die Grundlage, um alle Möglichkeiten auszukosten; das Zuckende, Strahlende, Stachlige und ihre Gegensätze sind Mutationen der Winkelgrade. Man findet von hier (vom allgemeinen Zwanzigeck her) den Weg zum allgemeinen Hohlflächner, kann die Mutation der Raumwinkel und Flächenkrümmungen konkaver und konvexer Richtung von außen und von innen her in allen Varianten „auskosten" als Schema für Körper und Hohlkörper. Ungegliederte Figuren sind unbeweglich, gegliederte beweglich. Die ungegliederten geometrischen Figuren, Quadrat, Rechteck, sind unbeweglich, aber trotzdem schwebend bzw. stehend, und gegliederte Figuren wie z. B. die Sternfiguren sind beweglich, aber unter Umständen ruhend. Die bloße Beweglichkeit wird oft mit wirklicher Mutation in Bewegung verwechselt. Unterschiede man sie nicht, dann würde uns jeder gotische Dom wie ein Luftballon davonzusteigen scheinen. Aber er wird in bloße Beweglichkeit mutiert, soweit er Raumform ist; Bewegung verlegen wir in die Kräfte selbst. Sie zirkulieren auch in den ruhenden Körpern wie das Blut in uns. Im schlanken stehenden Rechteck oder Zylinder (Dienst) steigt mit der Proportion die Zugkraft aufwärts, das Rechteck selbst, der Zylinder selbst steigt nicht. Diese steigende Kraft mutieren wir — eben weil das Ganze am Boden verankert bleibt — in Wachstum. Unbewegliche Raumformen mit strömender Kraft „wachsen".

Die Raumfigur, die zugleich mit Lichtfigur gegeben ist (mit Durchsichtigkeit, Spiegelung, Farbe), bietet Kombinationen auch in der Mutation, doch nicht so, daß man die Faktoren einfach summieren oder getrennt halten könnte. Es gibt gewisse generelle Richtungen dieser Mutation. Man kommt ihnen näher, wenn man die Figur auch noch auf ihre Regelmäßigkeit und Harmonie hin prüft. Denn wenn die Figur sich als aus Bestandstücken niederer Dimensionen bestehend ergibt, kann sie ja auch als Muster aufgefaßt werden; das Viereck ist zwar räumlich zweidimensional eine Flachfigur, aber räumlich ein-

dimensional ein Muster von vier addierten Geraden (vgl. S. 49). Alle Regelmäßigkeit wird in Notwendigkeit, Strenge, Generalisiertheit und Stille, alle Unregelmäßigkeit in Zufall, Laune, Spezialisiertheit und Bewegung mutiert; alle Harmonie in Ausgleich vorhandener Spannung, in Lebendigkeit ohne Todesmöglichkeit. Das Regelmäßige ist tot, das Unregelmäßige lebendig, das Harmonische ist ewige Schönheit.

Sonderfaktoren bzw. Sonderfälle der Regelmäßigkeit sind die bilaterale und radiäre Symmetrie, die Frontalität, die Konstanz der Reliefschicht, die Konstanz der Helligkeit auf einer Fläche, die Konstanz des Farbtons. Rein formal betrachtet, erzeugt die Schattierung auf gekrümmten Flächen Unregelmäßigkeit, obwohl sie auf physikalischer Gesetzlichkeit als absoluter Regel beruht. Die Schatten und Helligkeitsstufen überhaupt samt allen anderen optischen Phänomenen ergeben daher „gesetzliche Unregelmäßigkeiten" (wenn man diesen Ausdruck der Kürze wegen dulden will).

Alle Arten von Gesetzlichkeiten sind von gleichem Rang. Man muß die Bedeutung der Symmetrie den anderen Gesetzlichkeitsarten durchaus gleichstellen, man irrt, wenn man sie höher bewertet. Noch irriger ist es, die Regelmäßigkeiten überhaupt für wertvoller zu halten als die Unregelmäßigkeiten, oder die Regelmäßigkeit mit der Schönheit (oder Harmonie) gleichzusetzen. Es ist sehr dankenswert, wenn die Mathematiker ein Sondergebiet der Regelmäßigkeit in wissenschaftlich strenger Form studieren[1], aber es wäre abzulehnen, wenn die Vorstellung erweckt würde, daß z. B. die Arten und Grade der Symmetrie einen Universalschlüssel zu den Geheimnissen der „Schönheit" bieten.

Für die Harmonie ist der Goldene Schnitt das Leitbeispiel. Von ihm aus kann man unter den Wellenlinien (Sinuslinien) diejenige konstruieren, bei der die Ordinate, am Maximum der Amplitude gemessen, zur Viertel-Wellenlänge sich nach dem

[1] Andreas Speiser, Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung, Berlin 1927².

Goldenen Schnitt verhält (Schönheitslinie, die aber noch Schwellung erhalten muß). Andererseits kann man dem Rechteck der sectio aurea eine Ellipse einzeichnen, dann die Breitenachse (oder die Höhenachse) so verschieben, daß sie die andere nach der sectio aurea kreuzt und die Eilinie einzeichnen. Durch Rotation erhält man die dreidimensionale Eiform, die (ihrer Rotation entsprechend) kreisförmige Querschnitte hat. Verwandelt man diese Kreisquerschnitte selbst in Ellipsen, so ergibt sich eine platte Linsenform, wie sie bei manchen Samen in der Natur sich findet, was biologisch bedeutungsvoll sein mag. Spekulation und streng empirische Forschung müßten sich verbinden, um auch bei gegliederten Raumformen das Harmonische herauszufinden. Von der Sinuslinie kommt man durch ihre Rotation um eine außerhalb liegende Achse und einer Transformierung dieser Fläche durch Pressung und Torsion auf Grundformen gewisser organischer Glieder, zwar nur auf Schemata, die aber immerhin als Krücken der Überlegung gelten können. Die räumliche Harmonie der Figur entspricht organischen Gebilden, wir mutieren sie in produktive Spannung und erinnern uns, daß alle Lebensprozesse, chemisch betrachtet, harmonisch zu nennen sind (S. 297 ff.).

Die ästhetische Wirkung der Figur in ihren sämtlichen Formfaktoren, einschließlich ihrer Regelmäßigkeit und Harmonie (bzw. Unregelmäßigkeit und Disharmonie), nennen wir ihre Physiognomie. Ob die Gegenstände tatsächlich immer etwas ausdrücken, noch dazu genau etwas von ihrem innersten Wesen, bleibe vorläufig dahingestellt. Denn ästhetisch ist das Physiognomische immer unsere Mutation, das Echo in uns, das nichts Objektives über das aussagt, was dies Echo hervorruft.

Streng regelmäßige, ungegliederte Formen (nämlich ohne einspringende Winkel) von nicht zu schlanker Proportion wirken kristallomorph, man sagt auch kubistisch. Regelmäßige, ungegliederte oder auch gegliederte Figuren von schlanker Proportion wirken wachsend — ich rede jetzt von sinnleerer Form,

also nicht von Abbildern S^2 unter Absehung von ihrem Sinn —, sie wirken phytomorph oder vegetabil. Um auf die anschließenden Physiognomien zu stoßen, muß man schon zu den (gegliederten) Mustern und der Sinnhaftigkeit übergehen; aber neben der Mutation der Raum-Kraftform macht sich die des Materials (S^1) geltend. Man kann dieselbe Raumform in verschiedenen Materialien ausführen, jedesmal ändert sich diese ästhetische Wirkung. Würfel aus Gold, Pappe, Marmor, Gips sind optisch anders und „schmecken" daher verschieden. Aber das Physiognomische des Materials kommt erst dort heraus, wo umgekehrt die Form zum Material passend gesucht wird. Der Materialstil der Figur ist physiognomisch, weil er das Material selbst zum Ausdruck, zum Sprechen bringt. Von hier aus gesehen, bedeutet der mineralische Stil der Figur etwas ganz anderes als der kristallomorphe, der Holzstil der Figur etwas völlig anderes als der phytomorphe; entsprechend der Metallstil, Glasstil, Lederstil und was sonst als Material materialgerecht auftritt. Es ist allerdings etwas anderes, ob ich hier einfach feststelle, man kann jede Figur in jedem Material ausführen, soweit es die Bruchfestigkeit erlaubt — oder ob man verlangt, die Figur „soll" die Eigenschaften des Materials deutlich zur Schau stellen. (Mit dem Erlaß von Polizeivorschriften wird sich die Ästhetik immer blamieren, weil dann irgend ein Künstler kommt und beweist, daß man auch gegen sie selig werden kann.)

Auch jedes der unendlich vielen Muster hat seine besondere Mutation. Objektiv ordnen sich diese subjektiven Mutationen nach den objektiven Mustergattungen und -arten, die in der theoretischen Behandlung sich ergaben. In jeder Mustergattung und Musterart gibt es reine Fälle, die für alle übrigen als Bezugsfälle auch der Mutation dienen. Im engeren Sinne bedeutet Stil der Form: Gleichformigkeit, also nur den „reinen" Fall; ich fasse aber, wie oben S. 33 gesagt, den Ausdruck allgemein: Stil der Form ist der Grad der Gleichformigkeit, ge-

messen am reinen Fall. Es stehen sich in jeder Stilgattung die Extreme des reinen und des völlig gemischten Stils polar gegenüber.

Der Figuralität nach sind die Muster entweder kongruent oder diskrepant. D. h., bei nur zwei Figuren sind entweder beide völlig gleichgeformt (gleich an Größe und Gestalt) oder beide völlig verschieden geformt (verschieden an Größe und Gestalt). Zwischen den Extremen stehen alle aus der Morphologie bekannten Varianten, die teilgleich, also auch teilverschieden sind. Die Figuralität selbst ist unendlich variabel. Für den ästhetisch wichtigen Fall der Kongruenz gibt es beliebig viele Lösungen; nämlich zwei Dreiecke oder zwei Vierecke oder zwei Kreise oder usw. . . , d. h., die kongruenten Muster variieren durch die Wahl der ersten Figur; sie wird ästhetisch je nach ihrer Physiognomie mutiert (nach den besonderen Prinzipien der gemeinsamen Skala der Sinne für die Regelmäßigkeit und Harmonie der Figur), zugleich nach dem jeweiligen Material und daher ist jede Art kongruenter Muster in ihrer Mutation etwas völlig anderes. Aber all diese noch so sehr voneinander abweichenden Mutationen von Mustern haben insofern einen gemeinsamen Faktor, als sie jeweils kongruent oder figural rein sind. Sie sind arm verglichen mit den figural gemischten. Wir mutieren die figurale Gleichartigkeit in Eintönigkeit, Öde, Langeweile; ihren Gegenpol der vollen Diskrepanz in Reichtum, Unterhaltsamkeit, sprühende Lustigkeit. Die arithmetische Zunahme der Figurenzahl steigert sowohl die Öde der kongruenten wie den Reichtum der diskrepanten Muster. Beide Arten können im Extrem manischen Charakter bekommen (Monomanie und andererseits Gedankenflucht): dem Muster aus unendlich viel gleichen Figuren a, a, a, a . . . steht das aus unendlich viel ungleichen gegenüber a, b, c, d, e . . .

Der Vizinalität nach sind Muster entweder äqual oder dispar. Es gibt fünf vizinal reine Musterfamilien: das Muster, das nur Streuung oder nur offene oder nur geschlossene Rei-

hung oder nur offene oder nur geschlossene Gruppierung enthält. Alle anderen sind gemischt. Extrem dispar ist ein Muster, das alle fünf Vizinalitätsarten in sich birgt. Wie weit ein Muster reicht, d. h. ob eine Streufigur mit einer Reihe oder Gruppe zusammengenommen wird (z. B. ein Kampanile mit einem Zentralbau), ist eine Frage für sich, oder ob auch Reihe und Gruppe, die selbst als Ganze gestreut sind, als ein einziges Muster aufzufassen seien. Wer sich die Mühe nimmt, auf dem Wege der Kombinatorik die sämtlichen Kombinationen der disparen Muster aufzustellen und jede nur schematisch zwei- oder dreidimensional räumlich und dann auch farbig durchzuvariieren, merkt sofort, welch unheimliche, unendliche Fülle mit diesen Haupttypen erfaßt ist; denn jeder Typus variiert seinerseits figural ins Unendliche. Trotzdem haben alle zur gleichen Musterfamilie gehörigen Musterexemplare eine gemeinsame Mutation. Streuung wirkt als Zusammenhanglosigkeit, Zerfahrenheit, Lokkerheit, verantwortungsloses Beieinander, sozusagen auf Kündigung. Offene Reihe wirkt unabgeschlossen, weist über sich selbst hinaus, bewegt sich aus sich selbst hinaus, ist aktiv, manchmal fruchtbar, manchmal sehnsuchtsvoll ins Unendliche gerichtet. Geschlossene Reihung mutieren wir in kreisende Bewegung, zwar auch ewig fortsetzbar, aber als periodische Wiederkehr. Offene Gruppe wirkt als kraftvolles Sich-Zusammenziehen auf die Mitte; wir mutieren sie in Endlichkeit, Isolierung vom Grunde, ewige Ruhe. Geschlossene Gruppe verbindet das Gefühl der Konzentration und Isolierung mit dem unendlicher, innerer Bewegung von periodischer Wiederkehr. Bei den gemischten, also disparen Mustern gehen diese Mutationen in eine neue über, deren Charakterisierung schwer angebbar und durchaus nicht glatt voraussagbar ist, weil die einzelnen Faktoren sich wechselweise ästhetisch in unberechenbarer Weise beeinflussen. Läßt man diese Nuancen beiseite, bleibt auf der einen Seite wieder der Charakter der Reinheit, der hier in die Alleinherrschaft des betreffenden vizinalen Charakters mu-

tiert wird. Jede reine Streuung, reine Reihung, reine Gruppierung wirkt wie die Existenz ohne inneren Kampf, ohne äußeren Feind, als glückhaftes Dasein. Jede Disparität bedeutet einen Grad innerer Spannung; in manchen Fällen kann diese in Unfrieden und Erlösungsdrang übergehen. Hieraus ergibt sich auch ein gewisses Sich-Sträuben gegenüber der Verbindung verschiedener Vizinalitätsarten. Vor allem die offene Gruppe ist exklusiv, in sich glücklich, aber völlig asozial.

Der Ordinalität nach sind Muster entweder kosmisch oder chaotisch. Wir mutieren das Kosmische in Notwendigkeit, das Chaotische in Zufall. Ob es wirklich (metaphysisch) Zufall gibt, ist dabei völlig gleichgültig, denn für uns ist alles das Zufall, dessen Notwendigkeit uns nicht einsichtig wird — so wie vor Galilei der freie Fall, der „casus", der Prototyp des Zufalls war. Die Sonderfälle der Regelmäßigkeitsgrade jeder Art von Mustern (des Raumes, der Kraft, der Zeit, des Lichts, der Materien) sind in der Erörterung der „Sache in theoretischer Sinnrichtung" erledigt. Die Mutationen sind auch hier unendlich abgestuft und nach den Sinnarten verschieden benannt: Axialität, Takt, Konstanz der Reliefschicht mehrerer Körper, Konstanz der Akzente usw. Aber das Gemeinsame ist in den Extremfällen: Beruhigung bis zum Zwang und andererseits Beunruhigung bis zur verzweifelten Freiheit, aus der nur Willkür rettet.

Der Dividualität nach sind Muster entweder total oder partiell. Wir mutieren die einzelnen Faktoren von Addition, Struktur, Lichtsprung, Lokomobilität und ihre Gegenteile in bekannter Weise. Addition der Raumform führt zum Eindruck stoßweiser Kräfte, die an den Additionsstellen als Kraftgrenzen zurückprallen. Summand gegen Summand, Glied gegen Glied wirken isoliert und doch aufeinander bezogen. Struktur ist mit Addition affin, additive Struktur bedeutet den stärksten Grad von Isolierung von Figuren, stärkste Gebanntheit bei größter Kraftladung. Da Division zum Eindruck strömender, die Gren-

zen überflutender Kräfte führt und Textur hiermit affin wirkt, ergibt beides zugleich: stärkste Durchströmtheit. Der Gehaltenheit mit selbstbeherrschter Aktivität der reinen Totalität steht hier passive Ausgeliefertheit an einem hindurchgehenden Prozeß gegenüber. Totalität bedeutet uns ästhetisch: Ruhe, Herrschaft, Endlichkeit, Vollendung; Partialität: innere Bewegtheit, Dienstbarkeit, Unendlichkeit, Erlösungsdrang. Anders projiziert ist dies der jedem geläufige Gegensatz von „klassischer" Selbstgenügsamkeit und romantischer Sehnsucht, ein Haben dort, ein Hoffen hier. — Die nicht affinen Vereinigungen der Teilfaktoren ergeben ästhetisch immer Mischungen und somit die prinzipielle Wirkung des in sich Widerspruchsvollen, Irrationalen, Gefühlsbetonten und nur dem Gefühl Zugänglichen; so die in der Gotik verwirklichte Verschmelzung von Struktur mit Division und Kraftdurchlaß, oder die mannigfachen Kombinationen von Textur mit Addition usw., was ausführlich darzulegen besser der „konkreten" Kunstwissenschaft überlassen wird. Selbstverständlich ist in diese Einzeluntersuchung auch die Kombination der Addition mit Struktur und Lichtfluß, umgekehrt Division mit Textur und Lichtsprung zu verweisen; entsprechend alle übrigen Überkreuzkombinationen mit Frontalität, Diagonalität, Sukzession, Simultaneität, Lokomotion und Lokomobilität (vgl. S. 272).

Der Harmonialität nach sind Muster harmonisch oder disharmonisch. Wir mutieren Harmonie in Herrschaft einer überlegenen Kraft bei freiwilliger Unterordnung der übrigen Kräfte, soweit es sich um Harmonie von Größen handelt. Wir mutieren in gegenseitiges Sich-Ergänzen und -Suchen, in „Liebe", soweit es sich um Harmonie der Gestalten handelt. Der gemeinsame Titel der gemeinsamen freien Unter- und Überordnung der Größen ist Eintracht, Würde, „Größe"; die wechselseitige Anpassung der Gestalten ist Holdheit, Lieblichkeit, Anmut; der gemeinsame Obertitel harmonischer Form ist Schönheit. Ihr Gegenpol ist Anarchie, Zwist, Kleinlichkeit, das „Niedrige",

Haß und Häßlichkeit. Durch den Vergleich mit politischen Formen lassen sich manche Zwischenstufen zwischen den Polen näher charakterisieren: monarchische Harmonie mit hierarchischer Subordination, ferner erdrückende, aber auch unsicher kipplige Tyrannis bestimmter hervorstechender Form mit toter Knechtschaft der anderen, oder mehr republikanische Verteilung der Kräfte ohne entschiedenes Übergewicht, Harmonie des Mittelmaßes. — Ist die erste Figur, die man für das Muster ansetzt, selbst harmonisch, so fordert sie von sich aus für eine bestimmte „niedere" Art der Harmonie des Musters wieder eine harmonische Figur; ist die erste Figur disharmonisch, so fordert sie für diese bestimmte Art von Harmonie des Musters wieder eine disharmonische. Die Harmonie, auf das Muster selbst bezogen, bedeutet also in diesen Fällen die wechselseitige Ergänzung der Figuren, wie immer die ausgewählte sei. Diese Harmonie ist also durch alle Stufen vom Schönen bis zum Häßlichen möglich. Neben ihr gibt es die Disharmonie der Muster. Zu jeder harmonischen Figur kann man je eine Figur von disharmonischem Grad stellen, jedesmal stehen unendlich viele Muster schon bei zweifigurigem Muster zur Wahl. Auch innerhalb dieser gesamten Familie „disharmonischer Muster" mutieren wir gewisse rational nicht umgrenzbare Fälle in das Pikante. Diese engere Art wirkt (in verschiedenem Grad) erregend, „reizend" in der Wortbedeutung von reizvoll und aufreizend, gegenüber den in sich abgeschlossenen, vollendet harmonischen Mustern entwicklungsfähig und zukunftsvoll. Ist die erste Figur harmonisch, so fordert sie hier als zweite Figur eine disharmonische und aus der Spannung beider entsteht die „höhere" Gestaltharmonie. Immer ist für Harmonie die Spannung zweier verschiedener, nicht extrem verschiedener Figuren notwendig. Kongruenz und strenger Kosmos ergeben nie diese höhere Harmonie, sie sind bei disharmonischen Figuren, innerhalb der Harmonialität beurteilt, auch als Muster disharmonisch, wenn auch nicht so extrem wie volle Disparität, volles Chaos.

Die Synthese dieser fünf Stilgattungen ergibt den Gesamtstil der Muster. Die drei Verknüpfungsstile (S. 283), der vizinale, ordinale und dividuale, ergeben gemeinsam die Polarität des Seins- und Werdensstiles. In reinster Form ist ihre Mutation ungestörter Eindruck von Ruhe bzw. Bewegtheit. Meine Bezeichnungen als Sein und Werden sind ja bereits mutativ. Beide Muster ruhen, aber die einen wirken ruhend, die andern wirken bewegt. Herrschaft und Dienst, Vollendung und Unendlichkeit sind nur andere Seiten des gleichen Phänomens, das durch diese Aufweisung der Mutationsrichtung nur beschrieben werden kann. Der Versuch einer Erklärung läuft entweder auf den Vergleich hinaus — so, wie die offene Reihe fortsetzbar ist, so, wie bei Division die Figur nur Bruchteil eines Ganzen ist usw., so ist unser Gefühl der Sehnsucht auf Fortsetzung und Ferne gerichtet, so fühlen wir uns als bloße dienende Glieder eines Ganzen, des Staates, der Gesellschaft, der Welt, des Reiches Gottes — oder sie läuft auf die Behauptung hinaus, diese Vergleiche seien gar keine Vergleiche, sondern in letzter Linie Identitäten.

Diese drei Verknüpfungsstile, d. h. ihr Ergebnis als der Seins- oder Werdensstil, variieren unendlich in ihrer Figuralität und Harmonialität. Sie lassen sich daher in Reihen von Kongruenz über Harmonie zur Diskrepanz durchvariieren. Jeder Seinsstil und jeder Werdensstil hat theoretisch diese drei Stufen der Armut über Harmonie zu Reichtum, oder umgekehrt von Reichtum über Harmonie zu Armut. Jede Figuralität bringt ihre besondere Mutation mit sich, ihre Physiognomie; ich konnte die kristallomorphe und die phytomorphe bereits aus der Figur allein ableiten. Innerhalb der Muster kommt die zoomorphe hinzu, die bei gewissen Proportionen in die anthropomorphe übergeht. Eine gewisse Mischung von kurvigen Linien, gekrümmten Flächen, Gliederung und Axialität (Ordo), wie sie die sinnleere Form der Tierwelt darbietet, ist hier die Voraussetzung. Es wäre gewiß schief, von Assoziation zu sprechen.

Nicht, weil dieser Begriff unmodern geworden ist! Wir haben unmittelbar bei den genannten Formelementen ein Verständnis dafür, daß sie nicht der Kristallwelt entsprechen und daß die Verbindung von Flächenkrümmung mit Graden der Regelmäßigkeit und innerhalb dieser mit Graden der Harmonie: der Tierwelt entspricht, wenn durch Gliederung die Beweglichkeit hinzukommt. So wird man auch die anthropomorphen Proportionen nicht durch assoziative Seelenmechanismen zu erklären brauchen. Gewisse Gestalt- und Gliederproportionen sind unmittelbar menschlich. Die reichen, diskrepanten und ihr Gegenpol, die armen, kongruenten Muster werden im allgemeinen immer einen beträchtlichen Grad ferner vom Zoomorphen bzw. Anthropomorphen stehen als die harmonischen; man wird sich also damit begnügen müssen, nur dort strenger vom Zoomorphen und Anthropomorphen zu reden, wo ein gewisser Hauch von organischer Beweglichkeit über dem Muster liegt.

Überkreuzt wird diese Physiognomie stets vom jeweiligen Materialstil. Das gleiche Muster bekommt in jedem Material eine etwas andere Tönung — schon weil Material immer auch Farbe, Glanz oder Mattigkeit und Durchsichtigkeitsgrad bedeutet.

Wir mutieren also sinnleere Muster jeglicher stofflicher Art in Physiognomisches, mithin in eine bestimmte Beseeltheit. Es hat auch gewiß jedes beliebige Muster seine Physiognomie, aber unter Umständen sagt man trotzdem von einem vorliegenden Muster mit gutem Recht, dies Muster habe keine Physiognomie. Gemeint ist damit eine eigentümliche Unbestimmtheit, Unausgeprägtheit. Die Ausgeprägtheit einer Form liegt an ihrer Knappheit bei zugleich gegebener Fülle, sie hat stets etwas Gespanntes, das „viel" umspannt, sie ist eindringlich und zugleich wie trächtig. Diese Prägnanz ist es, die sich über jenes Physiognomische legt. Mit dem laxen Ausdruck, etwas habe gar keine Physiognomie, ist genau genommen gemeint, es hat zwar selbstverständlich seine Physiognomie, aber diese ist unprägnant.

Der Prägnanzbegriff, der aus der Gestalttheorie stammt, zerlegt sich entsprechend den Stilen der sinnleeren Form in verschiedene Arten.

Eine Figur kann dem Eindruck nach einer anderen Figur sehr nahe kommen. Wenn wir z. B. einem schlanken, gleichschenkligen Dreieck die Spitze der gleichen Schenkel abschneiden, entsteht immer ein Viereck, aber wenn der Schnitt relativ nahe an der Spitze ausgeführt wird, wirkt das Viereck wie ein unprägnantes Dreieck. Entsprechende Beispiele lassen sich beliebig häufen. Ein Muster kann aus prägnanten oder unprägnanten Figuren bestehen, oder gemischt aus beiden Arten.

Wählt man beliebige Figuren, z. B. Papierschnitzel oder Plastelinbrocken, und sucht man aus den Figuren Reihen und Gruppen zu erzeugen, dann stößt man meist auf unvermutete Schwierigkeiten. Zwar kann man immer durch Befolgung der Regel, die sich aus der Definition des Begriffs der räumlichen Gruppe ergibt, Gruppen erzeugen, aber nur wenn zwischen dem Rumpf und den Gliedern eine gewisse Größenproportion eingehalten wird, kommt eine deutliche und übersichtliche Gruppe zustande. Die Klarheit, daß es sich um eine Gruppe mit einer „zentralen" Stelle handle, wächst auch mit entsprechenden Proportionen der Glieder. Knetet man etwa einen Zylinder, setzt daran eine Kugel, so ähnlich wie Rumpf und Kopf des Menschen, setzt entsprechend die Gliedmaßen an, so entsteht eine halbwegs übersichtliche Gruppe — solange man Proportionen wählt, wie sie der Mensch als Vorbild bietet. Würde man aber an der Stelle, die dem einen Fuß oder der einen Hand oder dem einen Oberarm entspricht, ein Glied anfügen (oder einfügen), das größer ist als sämtliche anderen Teile, dann würde die Neigung entstehen, dies Glied als Rumpf und alles übrige als Glieder anzusprechen. Die Gruppe „fordert" eine gewisse Größenverschiedenheit der Glieder, die Reihe „fordert" eine gewisse Größenähnlichkeit und eine gewisse Art der Rhythmik der Glieder, sonst wird sie „unklar", sie fordert auch eine gewisse Rich-

tungskonstanz. Streuungen sind durch die Größen der Figuren und ihrer Abstände mehr oder weniger zusammenschaubar. Man wählt bei der Aufgabe, eine Streuung oder eine Reihe oder eine Gruppe zu erzeugen, die Figuren von vornherein schon ihrer Größe nach so aus, daß die Aufgabe prägnant lösbar wird, man sucht auch die Figuren ihrer Gestalt nach passend aus.

Diese letzte Bemerkung leitet schon zur Prägnanz der Ordinalität über. Denn zur Erzeugung von Reihen und Gruppen ist es förderlich, prägnante Figuren zu wählen, möglichst selbst schon regelmäßige, und diese nach regelmäßigen Achsen zu ordnen. Die Forderung einer gewissen Richtungskonstanz für die Reihen verschärft sich zu der von Axialität überhaupt und zu einer Gleichheit oder zu periodischem Wechsel der Größen der aufzureihenden oder zu gruppierenden Figuren. Hierher gehört auch die Bedeutung der Symmetrie als Teilfaktor der Prägnanz. Man wird also die Papierschnitzel oder Plastelinbrocken im Verlauf der Arbeit in „Ordnung" bringen, sie regelmäßig machen, von bestimmten als Glieder zu verwendenden Stücken Gleichheit oder auch Symmetrie verlangen. Dabei ist nicht gesagt, daß für eine Gruppe das Mittelstück, der Rumpf, der größte Teil sein müsse. Viele Muster blumenartiger Form lassen sich mit kleinem Mittelstück und großen Gliedern bilden. Je regelmäßiger eine Gruppe oder Reihe wird, um so eindeutiger ist sie, was vor allem für geschlossene Gruppen gilt, deren Zentrum sonst vieldeutig bleibt. Streuungen sind als solche von Reihen und Gruppen stets deutlich unterschieden, aber Regelmäßigkeit bringt in die Streuung den Charakter der Streureihe und Streugruppe und von hier aus läßt sich verstehen, daß es Streuungen gibt, die den Reihen- oder Gruppencharakter deutlich oder die ihn getrübt enthalten, und solche, in denen jede Möglichkeit Reihen und Gruppen zu bilden aufhört (der gestirnte Himmel gibt für alle diese Varianten Belege).

Auch die Arten der Dividualität haben ihre Grade der Präg-

nanz. Es ist etwas anderes, zu fragen, ob ein Muster von der Addition ganz und ausschließlich beherrscht wird, oder ob die additiven Gliederungsstellen deutlich, d. h. einschneidend, markant sind. Je nach den Winkelgrößen ist diese Prägnanz verschieden stark. Und entsprechend kann die Division mehr oder weniger prägnant sein, je nach der Weichheit, Milde, dem Gleiten der Formen an den Gelenkstellen.

Schließlich kann man auch für den Stil der Harmonie prägnante Fälle von solchen unterscheiden, die sich der Harmonie sehr nähern, ohne sie voll zu erreichen.

Diese fünf Unterarten von Prägnanz gehören begrifflich zusammen, sie beruhen auf der Verknüpfung von Größe und Gestalt; man nimmt bei der Aufgabe, ein prägnantes Muster zu erzeugen, auf beide Faktoren der Form zugleich Rücksicht, um zunächst wenigstens Eindeutigkeit oder, wenn dies verlangt wird, einen bestimmten Grad von Mehrdeutigkeit zu erzielen. Da Größe und Gestalt zusammen die Form ergeben, ist die Art von Prägnanz (die in fünf Unterarten sich zerlegt) als Formprägnanz zu bezeichnen.

Eine andere Art der Prägnanz folgt aus der Stilreinheit: die Stilprägnanz. In einem Muster kann ja nebeneinander (zugleich) prägnante Addition und prägnante Division enthalten sein, stilprägnant wird es erst, wenn nur eine dieser beiden Arten Stil vorliegt. Ebenso kann in einem Muster Reihung und Gruppierung nebeneinander (zugleich) vorliegen, stilprägnant wird es erst, wenn nur eine dieser Arten herrscht usw.

Verschieden von der Formprägnanz und Stilprägnanz ist schließlich die über alle diese Möglichkeiten darübergreifende Möglichkeit der ästhetischen Prägnanz. Wir können zwar alle Formen in ästhetischer Einstellung betrachten, aber sie sind nicht immer von gleicher ästhetischer Ergiebigkeit. Dies ist nicht identisch mit den Unterschieden des Harmonischen und Disharmonischen als objektiven Stilmöglichkeiten, auch nicht identisch mit Schön und Häßlich als den subjektiven Reaktionen,

es ist vielmehr der Unterschied von Lau und Nichtlau. Das Laue, Unausgeprägte, das Weder-Noch ergibt in der Mutation die Stimmung der ästhetischen Gleichgültigkeit. Man „re-agiert" zwar ästhetisch, oder richtiger man „agiert" ästhetisch, aber mit dem Echo des Schweigens, mit dem Skalenwert Null. Man merkt und fühlt, daß da etwas uns unausweichlich angähnt, das bei ästhetischer Einstellung eine Fehlanzeige auslöst. Ein Muster absoluter Kongruenz bei kosmischer Reihung, etwa zehn graue Gipskugeln, sind zwar formprägnant und stilprägnant, aber ästhetisch lau. Dies hängt von den Figuren selbst ab und ebenso von ihrer Verbindung zum Muster. Die ästhetische Prägnanz scheint ein letztes, tiefstes, verhülltes Geheimnis und beinahe das Kernproblem aller Ästhetik zu sein. Vielleicht ist es identisch mit dem Problem des ästhetischen Werts. Man kann sich dem, was gemeint ist, nähern, indem man auf jene Urbedeutung von Prägnanz zurückgeht: die gespannte knappe Fülle. Zwar ließe sich die Ausdrucksweise, daß auch Schlaffheit prägnant vorliegen kann, logisch rechtfertigen und verstehen. Aber man meint den positiven Pol des Fruchtbaren, Trächtigen, Wirksamen. Schlaffes ist unwirksam. Nur vom gespannten Bogen fliegt der Pfeil.

4. ÄSTHETIK DER NATUR (S^1)

Die Natur ist vor uns als Muster unendlich vieler teils untereinander höchst verschiedener, teils ähnlicher, teils gleicher Figuren ausgebreitet. Jede Figur ist mit Sinn geladen. Es ist das zentrale Problem der Naturästhetik: wie sich die Mutation des Sinnes der Naturobjekte zur Mutation ihrer sinnleeren Form verhält und zu einem höheren Ganzen zusammenschließt.

Die natürlichen Stoffe (S^1) lösen in uns den „Geschmack" aus, die zugehörige Form aber von S^0, ihre Raum-, Zeit-, Kraft-, Lichtform verrät viel über ihre physikalischen und chemischen

Eigenschaften; die Art, wie die einzelnen Gesteine sich spalten, bröckeln, verwittern, beeinflußt ihre Raumform, ihre Färbung. Über Materialstil ist hier nicht viel zu sagen, weil in der Natur alles „materialgerecht" ist. Freilich könnte man hierüber ein ganzes Buch schreiben, aber der Materialstil ist in der Natur nicht so problematisch wie in den künstlichen Werken. Wo Material den Naturprozessen nicht widersteht, tritt Zerstörung, also Neuformung ein, es ändert sich zugleich der Sinn und im Endzustand ist wieder alles materialgerecht. So erklärt der Geologe und Geograph den Stil der Landschaft aus den sie aufbauenden Gesteinen und den die Oberfläche angreifenden Kräften. Der ästhetisch Eingestellte fragt nicht, warum die Formen gerade so sind, wie sie sind; er mutiert unbewußt in ein — vielleicht zielloses — Spiel von Kräften: die Felsen „ragen" und kämpfen gegen die zerstörenden Kräfte, trotzig, heroisch, tragisch; die Täler der Gebirge in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit vom Erhabenen bis zum Lieblichen sind drohend groß, beängstigend geschluchtet, freundlich lachend; die Ebene dehnt sich einförmig melancholisch; die Gewässer haben unerschöpflich viele Weisen, sprudelnd, tobend, geschwätzig, eifrig; sie können spiegelklar und juwelenhaft ruhen, geheimnisvoll unheimlich versumpfen, majestätisch hinrollen und als Brandung in gleichartigen Schlägen geduldig und unerbittlich arbeiten. So hat auch der Wind in allen Graden seine Note vom leisen schmeichelnden Fächeln und Streicheln zum Neckischen, Erbosten, Brausenden, Furchtbaren. Die Natur, den Naturforschern reinste Gesetzlichkeit, ist dem ästhetischen Menschen das Launische schlechthin, völlig unberechenbar, bald freundlich schenkend, bald böse. Die Landschaft ändert sich mit den Klimazonen, sie bietet eine andere Stimmung in den Zeiten des Jahres, in den Stunden des Tages und der Nacht. Wer diese Stimmungen nicht selbst in sich entdeckte, fände in der Lyrik genügend Beispiele von Mutationen. Das Prinzipielle ist, daß die Mutation der Form auf den Sinn, der diese Form

trägt, bezogen wird und zugleich auch die grundsätzliche Mutation des Sinnes selbst mitklingt. Beide bilden einen Akkord. Man kann wie in Akkorden die Faktoren heraushören, aber das Zusammen ist etwas Neues, keine bloße Summe. Es ist durchaus möglich, sich der sinnleeren Form (S^0) allein hinzugeben, zu vergessen, daß dies Gelb Korn und dies Blau Himmel ist, daß diese phantastisch zackigen Linien und Kanten Hochgebirge sind, daß diese wandelnden weißen Ballen Wolken sind. Der Impressionist suchte so zu sehen. Der allseitig geöffnete Mensch sieht die Formen an der Natur, er spürt das launisch Wandelbare, bald das Vertraute, bald das feindlich Fremde, das ewig Unzähmbare, Schicksalhafte, Aufbauende und Zerstörende zugleich mit jenen Formen; sie sind nicht lediglich Formen, sie sind Naturformen, sie wecken die Natur in uns. Die großen Beleuchtungsschauspiele des Sonnenaufgangs mit seiner Siegessicherheit, das Verglühen des Abends mit seiner Entsagung, die Verlassenheit in der Unendlichkeit sternklarer Nächte, alle Schwankungen von Licht und Schatten, Farben und Funkeln sind uns zugleich Boten des Unerforschlichen.

Erst hier sind die physiognomischen Beziehungen der figuralen Stile so ganz verständlich: das Kristallomorphe und Thanatomorphe, das Mechanomorphe und Organomorphe, das Zoomorphe und Anthropomorphe. Überall ist die Mutation der sinnleeren Form auf jene Naturreiche bezogen, die in diese Formen gekleidet sind.

Auch in der Naturästhetik kommt man nicht von der Stelle, solange man mit Scheuklappen gegen alles Unschöne und Häßliche nur nach dem Schönen sucht. Es ist Unsinn, zu behaupten, in der Natur sei alles schön. Im Gegenteil, sie birgt in sich alle Grade vom Disharmonischen bis zum Harmonischen der Figuren. Aber die disharmonischen Figuren können schön aussehen, wenn sie vom farbigen Licht tiefstehender Sonne übergossen sind, sie können harmonisch werden im Zusammenhang mit ihrer Umgebung, ihren Gattungsgefährten. Es gibt schöne

Gattungen im Tierreich, so schön, daß die Menschen gar nicht streiten: man meint dann zwar das Ideal, z. B. des Paradiesvogels, die Idealfälle der meisten Schmetterlingsarten, stuft aber bei ihnen wenig zwischen den Exemplaren ab. Es gibt andererseits häßliche Gattungen, wie den Gorilla, aber hier gibt es ideale Exemplare, es gibt den Gorilla-Apoll, der nicht durch Schönheit der Form ausgezeichnet ist, der aber das „ästhetische Ideal" seiner Gattung darstellt (ungefähr so aufzufassen, wie wenn Ärzte bei klaren Krankheitsbildern sagen, es sei ein „schöner Fall"). Es ist verlockend, bei der Frage nach dem schönsten Exemplar innerhalb einer häßlichen Gattung (Gorilla) auf den Begriff der Rassigkeit zurückzugreifen, allein das wäre eine Begriffsverwechslung. Was den rassigen Gorilla von dem, sagen wir, plebejischen unterscheiden mag, ist die Wohlgeratenheit gegenüber der Mißratenheit des kümmerlicheren Exemplars. Man wird diese Unterschiede allerdings innerhalb der Affen leichter in jenen Arten finden, unter denen ein Exemplar als König herrscht, viele Weibchen hat und die anderen Männchen in Schranken hält. (Die Gorillas leben mehr in Einehe und einsamer.) Was aber das Ideal der Gattung im Sinne der Harmonie auszeichnet, ist die Stil-Prägnanz der innerhalb der Art erreichbaren Harmonialität. Es wäre ganz unsinnig, dort wo keine echte Harmonie der Form vorliegt, eine solche vom Sinn her hineinzuphantasieren und etwa zu sagen, es muß Gorillas geben, die als lebendige Wesen ihre Lebensharmonie haben können, also müsse dem eine Formharmonie als Ausdruck entsprechen. Die Natur ist nicht in dieser Art festgelegt. Die Abstufung der ganzen Gattungen nach Schönheitsgraden, wie es gewöhnlich dann gemeint wird, wenn man das Reh schön, dagegen den Schimpansen häßlich nennt, bezieht sich auf die Harmonialität der sinnleeren Formen dieser Tiergattungen; d. h., man sucht zuerst von allen Gattungen die schönsten Exemplare oder Idealfälle aus und tut dies in Anbetracht der sinnerfüllten Form, springt aber

dann um und vergleicht diese Gattungsrepräsentanten plötzlich nur ihrer sinnleeren Form nach. Dies wird am leichtesten zum Bewußtsein kommen, sobald man sich Mineralien und Gesteine vornimmt. Denn hier spielt die Frage nach dem Idealfall der einzelnen Gattung Eisenkies, Arsenkies, Kobaltglanz meist keine Rolle, wir versenken uns mit immer neuem Staunen in die Herrlichkeiten der Farben, Raumformen, Oberflächenmusterungen jedes beliebigen Stückes. Aber bei Edelsteinen, Halbedelsteinen, auch bei Kristallen werden wir innerhalb jeder Gattung wählerisch, da gibt es gute und bessere Exemplare und sofort schlägt die Betrachtung von der sinnleeren wieder zur sinnerfüllten Form um.

Bei Pflanzen und Tieren vergleichen wir die Gattungen als Ganze außer nach der Figuralität auch nach dem Typus. Manche Typen scheinen uns normal oder doch normaler als andere, die wir phantastisch nennen. Alles Extreme im Proportionstypus gehört in die letztere Sorte, die Giraffe scheint uns phantastischer als das Pferd, der Flammingo phantastischer als die Taube. Besonders bei Pflanzen spielt dieser Faktor eine starke Rolle. Im Treibhaus des Botanischen Gartens ist es nicht nur die Fremdheit der Gattungen, die uns veranlaßt, von Phantastik zu reden, denn viele uns fremdartige Pflanzen wirken durchaus nicht sonderbarer als die uns vertrauten der Heimat. Phantastisch wirkt das Außerproportiongeraten bestimmter Pflanzenteile[1]. Bei der (ästhetischen) Mutation des Typus liegt eine Mischung von Mutation der sinnleeren Form mit der Mutation ihres Sinnes vor. Sowohl die phantastischen als auch die normalen Proportionen sind nämlich schon sinnleer gesehen, bizarr oder in den anderen Fällen von einer gewissen unaufregenden Selbstverständlichkeit. Tritt die Abnormität sinnvoll, also z. B. an einem Lebewesen auf, so scheint uns der Proportionstypus, die ganze Physiognomie, zum Schicksal des ein-

[1] Die Biologen sprechen von „Hypermorphosen". Vgl. Richard Woltereck, Grundzüge einer allgemeinen Biologie, Stuttgart 1932, S. 575.

zelnen Exemplars zu werden. Statt uns einzufühlen, bestaunen wir die Befremdlichkeit, in die sich kein Mensch einfühlen kann. Aber sie weckt das Echo von Grausen bei großen, von Rührung bei kleinen, zierlichen Wesen. Dabei können die großen phantastischen Tiere ungefährlich, die kleinen (Insekten) gefährlich sein.

Die einzelnen Gattungen haben ihren besonderen Stil. Der Gattungsstil ist innerhalb der Gattungen der Natur so „natürlich", daß wir ihn als Selbstverständlichkeit hinzunehmen gewohnt sind. Es ist die Unterordnung aller Einzelglieder, die ihre eigenen Funktionen haben, unter die Gesamtfunktion des Lebewesens, das jene Zusammenstimmung sowohl des sinnhaft Funktionalen der Glieder (der Pranke, der Flosse, des Gebisses) wie des Sinnhaften des ganzen Organismus (als Raubtier, als Fisch usw.) ergibt. Der Gattungsstil wird ästhetisch in Physiognomie mutiert; das Bärenhafte, Katzenhafte, Tannenhafte usw. läßt sich vielfach umschreiben, der letzte Kern ist Mutation von Naturform in Seelisches, in eine Lebensstimmung. Der Gattungsstil läßt sich stets in seine Faktoren entsprechend den je fünf Stilbegriffen (der Form und des Sinnes) analysieren und über ihn legt sich jedesmal der Grad von Prägnanz, der auch hier als Formprägnanz, Stilprägnanz und ästhetische Prägnanz zu unterscheiden ist.

Der Rassebegriff bezieht sich auf alle Faktoren von Form und Sinn, also auch auf Exemplarität und Typus. Deshalb spricht man innerhalb derselben Gattung mit Recht von Rasse, je nach der Figuralität und typischen Proportion der Glieder. Der populäre Rassenbegriff bezieht sich ziemlich ausschließlich auf diese Teilfaktoren. Innerhalb der gleichen Gattung (der Hunde, Rinder) unterscheiden wir Rassen, jede hat ihrer Idee nach ihren Stil; wohl gibt es Tier-Rassen, die uns phantastisch vorkommen, aber sie sind dann doch so, daß jedes gute Exemplar und sicher jeder Idealfall dieser Rasse aus einem Guß erscheint; die Physiognomie des Typus (Proportion aller Glieder) wird dabei auf der Folie der ganzen Gattung gesehen, also die

Idee jeder Hunderasse auf der Folie der Idee des Hundes überhaupt. Würden alle Hunderassen bis auf eine einzige aussterben, so würde dann die Rasse mit der Gattung zusammen fallen, aber man würde doch, je nachdem, welche Hunderasse übrigbliebe, diese für normal oder abnorm halten dürfen.

Der naturwissenschaftliche Rassebegriff schließt die Abstammung der Exemplare mit ein, er ist also genetisch gemeint, während ich hier im Deskriptiven beharren muß. Aber der naturwissenschaftliche Rassebegriff ist zugleich auch immer deskriptiv, er sieht nur die zu beschreibenden Rassenmerkmale als Ergebnis bestimmter Abstammungsketten und Vorfahrenschicksale an und hofft auf diesem Wege zu einer Erklärung der Eigenart jeder Rasse zu gelangen. Läßt man diese genetischen Probleme beiseite, so müßte die Naturwissenschaft in ihrer Deskription der Rassen sich aller fünf Stilbegriffe bedienen. Zwar steht der Typusbegriff im Vordergrund, aber der Typus einer Rasse ist nur faßbar durch den Rückgriff auf seine Exemplarität, also auch auf die Deskription der einzelnen Glieder des Exemplars (z. B. die Form und sinnhafte Funktion der Gebisse, der Extremitäten, der Färbung seiner Oberflächenerscheinung); nur faßbar durch die Konstruktion eines Regulativs sowohl der Gattung wie jeder Einzelrasse dieser Gattung (z. B. der Hunde), wodurch der durch den Hinweis auf die Zwischengebilde und allmählichen Übergänge entstehenden Relativierungstendenz aller Rassenunterscheidungen Einhalt geboten wird; nur faßbar durch die Deskription des Verhältnisses von Teil zu Ganzem im Sinne des Dividualitätsstils (unabhängig von der Tatsache, daß alle Organismen sinnhaft „partiell" sind), also durch Erfassung der Rassenphysiognomie als klar oder verschwommen (bei Menschenrassen z. B. der Gegensatz der weißen zur gelben Rasse bei Beschreibung der einzelnen Gesichtsteile, besonders der Augen); nur faßbar schließlich durch Deskription des jeder Rasse zugehörigen

Ideals auf der Folie des Ideals der Gattung, wobei die Rassen innerhalb der Gattung Wertstufen erhalten.

Mag aber die Naturwissenschaft den Rassebegriff auf diese Art voll ausbauen oder sich mit einer Erfassung des Typus als solchem begnügen, sie bietet etwas anderes als was hier innerhalb der Ästhetik zu suchen ist. Es ist für die Naturwissenschaft kein besonderes Problem, daß die Glieder jedes Organismus sinnhaft zusammenstimmen, denn wäre das nicht der Fall, könnte der Organismus nicht bestehen; es ist kein Problem, warum der Elefant keine Gazellenbeine hat, die Natur bietet jeweils die lebensmöglichen Formen. Aber ästhetisch ist es ein Problem, wieso uns bei der kaum übersehbaren Fülle von Varianten völlig verschieden gebauter und proportionierter Arten des Pflanzen- und Tierreiches doch manche normal, andere abnorm, manche differenziert klar, andere verschwommen klumpenhaft vorkommen. Wir kritisieren dabei durchaus nicht die Natur — jedenfalls wäre das völlig verfehlt — wir mutieren vielmehr die als lebensfähig sich erweisende Physiognomie in ein ihr vermeintlich entsprechendes Lebensgefühl, eine seelische Grundverfassung. Die jeweils zur Betrachtung gewählte Gattung oder Art bietet eine jenseits aller Diskussion fertiggegebene Einheitlichkeit der sämtlichen sichtbaren Glieder. Würmer, Asseln, Spinnen, Schlangen, uns noch so fremde Gebilde der Tierwelt, beurteilen wir im Sinne einer Mutation, wobei es völlig gleichgültig ist, ob wir das Lebensgefühl dieser Wesen „richtig“ erfassen oder ihnen „irrig“ etwas unterschieben. Denn die Grundlage unseres ästhetischen Aktes bleibt die Erfassung dieser jeweiligen gegliederten Einheiten als Einheitlichkeiten und dies ist allemal „richtig“. Ich rede hier von naturwissenschaftlichen Gattungen und Arten, also zunächst nicht von Rassen innerhalb der Arten. Aber ebenso wie man sich im Gedankenexperiment vorstellen kann, alle Hunderassen stürben bis auf eine aus, und ebenso wie je nach der Auswahl der am Leben gebliebenen Rasse dann die Art Hunde eine gegen-

über dem gegenwärtigen Reichtum einmalige — normale oder abnorme, schöne oder häßliche usw. — Physiognomie bekäme, so kann man umgekehrt jede natürlich gegebene, nicht in Rassen sich zerlegende Art als dennoch „eine" Rasse innerhalb denkbarer anderer Rassen dieser Gattung vorstellen. Ästhetisch sehen wir jedes Exemplar nicht als Exemplar der „Gattung", sondern als Exemplar einer unterschobenen Rasse dieser Gattung an. Der „Hund" ist ein Gattungsbegriff der Naturwissenschaft; der Dachshund, die Dogge sind dies zwar auch, aber als Rassenbegriff beziehen sie sich auf eine Abart, die eine Einheitlichkeit engerer Bedingungen darstellt; diese Einheitlichkeit scheinbar strafferer Abwandlung des allgemeinen Gattungsschemas (Hund) durch einseitige (natürliche) Züchtung zu einer — von ihrer zentralen Lebensfunktion aus verstehbaren — zweckgerichteten, äußeren Erscheinungsform oder einem Zweckausdruck ist das, was sich dem ästhetisch eingestellten Betrachter anbietet und aufdrängt. Die Natur hat keine Zwecke im Sinne zwecksetzender Menschen, keine Zwecke S^2, aber sie ist zweckmäßig, sofern man darunter versteht, daß sich nur diejenigen Naturgebilde erhalten, die als Ganze die Vorbedingungen dazu enthalten. Nach der Vergangenheit hin wird sie schrittweise vorbestimmt (kausal), aber nach der Zukunft hin (final) ist sie nicht mit der (bewußten oder unbewußten) Absicht geladen, ein Stadium zu erreichen oder aufrechtzuerhalten. Aber wir anthropomorphisieren und unterschieben Zwecke und Absichten, und indem wir das tun, mutieren wir, sind ästhetisch eingestellt und nicht mehr streng sachlich-wissenschaftlich. Da wir nun die Arten der Naturgegenstände in ästhetischer Sicht betrachten, da wir die Gattung und Art als Physiognomie, als Ausdruck von Zwecken beurteilen, unterschieben wir der Gattung oder Art den Rassebegriff, und zwar den „ästhetischen".

Zum ästhetischen Rassebegriff gehört aber die Prägnanz, von der früher im Bereich der Formgebilde nullter Sinn-

dimension schon die Rede war. Wenn dort das Problem an die Kombination von beliebigen sinnleeren Formen (repräsentiert durch Papierschnitzel und Plastelinstückchen) anknüpfte, so hier an fertiggegebene Kombinationen der Natur. Zwar können wir an den Naturexemplaren S^1 nichts ändern — künstliche Züchtung ist S^2 —, aber die Natur selbst variiert ununterbrochen und bietet bald weniger prägnante, bald prägnantere Exemplare in jeder Gattung. Diese Prägnanz können wir mit den nämlichen Begriffen erfassen, die für die sinnleeren Formen von S^0 gelten; nur kommt bei den sinnerfüllten Formen der Natur hinzu, daß sie — ohne zweckgerichtet zu sein — zweckmäßig sind. Wir unterschieben einen zentralen Zweck und beurteilen je nach der Deutlichkeit der Anpassung oder (wie man lieber sagt) der Angepaßtheit den Grad der Form- und Sinnprägnanz. Die Formprägnanz wird zum Ausdruck der herausgelesenen oder hineingelesenen Sinnprägnanz.

Während für die Gattung nur das Problem vorliegt, wieso die in jeder einzelnen Gattung so andersartig gebildeten Einzelglieder, z. B. Freßwerkzeug und Bewegungswerkzeuge (Maul und Beine) doch auch in ihrer äußeren Erscheinung zusammengehörig wirken, unterscheiden sich die einzelnen Exemplare der Gattung außerdem durch die verschiedenen Prägnanzgrade dieser Einheitlichkeit. Sobald nun die Gattung sich in Rassen gabelt, entsteht jener ästhetische Begriff von Rassenreinheit, der einen hohen Grad von Einheitlichkeit als Maßstab aufstellt und von ihm aus das einzelne Exemplar wertet. Die Rassenreinheit mündet in einem Stillstand, die Rassenmischung trägt dagegen weitere Entwicklungsfähigkeiten zu neuen Gestaltungen in sich; wir mutieren daher die rassenrein gezüchteten Exemplare in Vollendung, und dies auch im zeitlichen Sinne, d. h. eben in Bleibendes, Abgeschlossenes, dagegen die Mischlinge — wenn auch nicht immer, so doch oft — in das Zukunftsträchtige, Ruhelose, Unberechenbare. Die Einschränkung: „nicht immer“ bezieht sich auf das Tatsächliche, da Bastarde oft nicht fort-

pflanzungsfähig sind (z. B. Maultiere und Maulesel), aber hier ist von der ästhetischen Wirkung die Rede. Die streng wissenschaftliche Einstellung verhilft übrigens in manchen Fällen dazu, das Grauen oder Verabscheuen, das manche Tiergattungen den meisten Menschen einflößen, zu überwinden, was die Bahn für Mutationen frei macht, die nicht jeder teilen wird. (Es waren Zoologen, von denen ich die enthusiastischen Aussprüche hörte: wie elegant sind die Bewegungen des Regenwurms, wie treu sind die Augen der Wanze.) Wenn aber bei anderen Betrachtern Ekel oder Angst sich in die ästhetische Mutation einmengen, ist dies nur eine andere Kombination von Kräften mit entsprechend anderer Resultierender. Die Mutation kann aber selbst dann, wenn sie durch solche Schiefheiten getrübt ist, doch wieder in ihre Komponenten zerlegt werden und immer wird man bei scharfer Abwägung zu der Beobachtung kommen, daß einer der Faktoren die Mutation des Typus ist, und der Typus (formal beruhend auf Vizinalitätsstil und Proportion) in seiner Reinkultur (Reinzüchtung) einen Sonderfall von Stilprägnanz bedeutet. Der Begriff der Rasse umspannt daher eine große Zahl von Exemplaren, die mehr oder weniger reinrassig sind, der Begriff der Rassigkeit hingegen zielt ausschließlich auf die Prägnanz des Typus im Sinne der ästhetisch aufgefaßten Physiognomie reingezüchteter Rasse. Die Züchtung geschieht in diesen Fällen in der Richtung höchster Tüchtigkeit für eine einseitige, spezielle Leistung. Der Gemischtrassige erscheint vielseitiger bei geringerem Niveau. Diese Überlegungen werden nicht aufgehoben, falls wir in vielen Gattungen und Arten außerstande sind, die Prägnanz des Typus anzugeben, denn dazu gehört längere Vertrautheit mit einer großen Zahl von Exemplaren der Gattung. Wer nicht sofort die Rassigkeit eines Ahorn, einer Palme oder eines Karpfen usw. abzuwägen vermag, würde das wohl nach genügend langer Beschäftigung mit den einzelnen Exemplaren lernen.

Kaum etwas zu sagen ist über die Mutation des Regulativs innerhalb der Naturgattungen. Der allseitig ausgebildete, unbeschädigte Kristall, die gesunden, unbeschädigten, regelmäßig ausgewachsenen Pflanzen und Tiere mutieren wir in „Glück", Glücksgefühl, Bejahung des Daseins. Je weiter die Naturgegenstände sich vom Regulativ entfernen, um so trauriger stimmen sie, soweit nicht auch hier Grauen der Zerstörung, Angst und Ekel sich beimischen.

Bei der Mutation des Unitätsstils der Natur muß man alle Gattungen der toten und lebenden Natur als Einheit zusammenschauen.

Im Zusammenhang der Natur sind die Lebewesen aufeinander und auf die tote Natur (Luft, Wasser usw.) angewiesen. Die gegenseitige Vernichtung der Organismen bedeutet scheinbar eine Kette von hierarchischer Form, der Stärkste siegt. Aber dieser Stärkste muß ebenfalls zugrunde gehen und wird im Haushalt der Natur ebenso verwandelt wie die Schwachen. Alle sind so verbunden, daß sie immer Bruchteile des Ganzen bleiben. Aber manche haben zeitweise die Kraft, sich unabhängig oder doch ungefährdet zu erhalten, sie wirken (mutativ) wie Herrennaturen, ohne es wirklich zu sein. Nur die tote Natur liefert reine Fälle der Selbstherrlichkeit. Vor allem der Kristall wird im Sinne der Vollendung und Selbstgenügsamkeit mutiert. In der Landschaft, schon im toten Zusammenhang der Gesteine, ist die Mutation auf die wechselseitige Abhängigkeit eingestellt, und jedes Stück einer Geröllhalde erzählt etwas von seinem Schicksal, somit seiner Ausgeliefertheit an einen unendlichen Weltprozeß. Abhängig vom All sind alle Pflanzen, Tiere, Menschen. Dort, wo ein klares Achsensystem die Raumform beherrscht, mutieren wir in Unabhängigkeit und erst recht bei Tieren, bei denen es sich mit Lokomotion und Willen verbindet. Lokomotion macht teilweise unabhängig und der Wille wird zum Beherrscher der Umgebung. Wir mutieren die tatsächliche Abhängigkeit in Partialität, die relative Unabhängig-

keit in der Richtung auf Totalität; also Sinnvolles in Sinnleeres. Aber die sinnleere Form kann diese Deutung unterstützen oder auch hemmen, je nachdem die Raumform additiv oder divisiv ist, die Kraftform struktiv oder textil, die Lichtform diskontinuierlich oder kontinuierlich. Die Formenmöglichkeiten sind aus der theoretischen Morphologie bekannt.

Die Mutation der Harmonie in den Naturgegenständen ist grundsätzlich dieselbe wie die der Harmonie überall sonst: Gestilltheit bei innerer Spannung, Fülle, die nicht belastet, Wonne ohne Rausch. Aber die Einzelbetrachtungen der Mutationen jeder Gattung von Naturobjekten bleibt der „konkreten" Naturästhetik überlassen.

Bei der ästhetischen Betrachtung des Menschen kommt eigentlich nur noch die Mutation des äußeren Habitus in das Geistige hinzu. Denn die seelischen Niederschläge in der Physiognomie sind hier grundsätzlich ähnlich denen beim höheren Tier, allerdings weit differenzierter. Wir stehen den Menschenrassen als ganzen Komplexen (bzw. deren Idee) mit ganz ausgeprägten Mutationen gegenüber, wir stufen sie wertend nach ihrer Geistigkeit ab. Man kann sich leicht davon überzeugen, daß wir bei fremdrassigen Menschen (etwa einer Anzahl von Japanern) genau die gleichen Charakterabwandlungen von den Gesichtern und aus den Bewegungen ablesen wie bei irgendeinem europäischen Volk; es gibt da vornehme und gemeine, hastig geschäftig nervöse und gemessen bedächtige, intelligente und stumpfe Typen. — Typen heißt hier wieder Proportionstypen ihren Physiognomien nach gedeutet, d. h. — mutiert. Aber alle seelischen Schattierungen, die „vertikal" durch jedes Volk und jede Rasse gehen (so, daß Gleichstufige aller Rassen untereinander zusammengehören, die Vornehmen zusammen, die Gemeinen zusammen usw.), liegen bei jeder Rasse sozusagen in einem anderen Farbton vor, der selbst heller oder dunkler ist, was im wörtlichen und ebenso im übertragenen (mutativen) Sinne gilt. Er bezieht sich nun auch auf die Gei-

stigkeit. Völker, deren Durchschnittstypus sehr zum Harmonischen, Schönen neigt, sind durchaus nicht die eigentlichen Kulturträger. Das Schöne ist eben „fertig" und ohne weitere Entwicklungsfähigkeit — es wirkt leicht zu leer und ungeistig. Sicher sind die geistigen Menschen nicht immer notwendigerweise häßlich, aber ihr Adel liegt nicht in der gelösten Spannung, sondern gerade in der starken Angespanntheit. Die Menschheit hat ihre ausgeprägt häßlichen Völker und Stämme — wenigstens den Gesichtszügen nach —, das Lob der Häßlichkeit ist nur nicht so zu verstehen, als wären alle Häßlichen die eigentliche Blüte der Menschheit. Hier kombiniert sich das Seelische mit dem Geistigen. Es gibt innerhalb der Häßlichen wie der Schönen jene zahllosen Charakterschattierungen von Vornehmen, Gemeinen usw. Für die Köpfe der wegen ihrer geistigen Leistungen berühmten Männer gilt, daß sie, ohne extrem disharmonisch zu sein, meist auch nicht rein harmonisch sind. Auch diese Probleme sind im einzelnen der „konkreten" Untersuchung zu überlassen. Keinesfalls ist die Fragestellung einer Naturästhetik mit der Suche nach den schönen Exemplaren, schönen Völkern und Rassen erschöpft. Die Rassigkeit steht zum mindesten neben der Schönheit. Rassigkeit ist die stilistische Prägnanz des Typus, also eines Musters, das selbst aus Figuren besteht, die, jede einzeln betrachtet, harmonisch oder disharmonisch sein mögen, aber in ihrem Zusammenklang leicht überschaubare Akzentiertheit ergeben. So kann man jene geistigen Köpfe auch als rassig, allerdings dann in einer bestimmten Ausdrucksrichtung bezeichnen.

Bei der Ästhetik des Menschen ist der Prägnanzbegriff schon abgesehen vom Ausdruck der Geistigkeit von höchster Entscheidungskraft. Markante Züge, die sich leicht einprägen, sind in ihrer Prägnanz unabhängig von Schönheit oder Häßlichkeit. Die Malaien haben schon durch das schwache (sinnleere) Relief ihres Gesichts etwas Unbestimmteres; die Teile des Gesichtes (Glieder) setzen sich weniger entschieden gegeneinander ab

als bei der nordischen Rasse und bei semitischen Völkern. Die Entschiedenheit der Farbtöne und Kontraste, der Winkel und Krümmungsänderungen sind Faktoren der Prägnanz. Aber die eigentlichen Kriterien liegen darin, mit welcher Eindeutigkeit ein bestimmter Stil zustande kommt. Aus der Mischung bestimmter Menschenrassen bzw. Völker entstehen neue Rassen oder Völker. (Jede Rasse geht ja aus Mischungen und nachträglicher Inzucht hervor.) Die neuen Individuen führen entweder zu einem neuen Stil oder zu verschwommenen Mittelfällen; es gibt in der Tat sinnleere Muster, die von beiden Stilpolen so abstehen, daß sie neutral gegen jede stilistische Einordnung sich verhalten, und gewisse Muster sind unentschieden, weil die eigentlich klärenden Größenakzente fehlen.

Stilistische Unprägnanz des Menschentypus, d. h. Mangel an „Rassigkeit" konvergiert wohl meist mit ästhetischer Unprägnanz und ästhetischer Gleichgültigkeit oder ästhetischer Werttiefe, die aber nicht für Ausdruck ethischer oder allgemein menschlicher Werttiefe genommen werden darf, weil die Natur S^1 nicht immer Ausdruck ihres Sinnes ist.

Ein einzelner Mensch kann alle Bedingungen stilistischer Prägnanz in sich vereinen, er kann reinrassig sein — aber einer Rasse angehören, die an sich kümmerlich, unauffällig, eindruckslos ist; er kann harmonisch sein —, d.h. zwar schön, aber eigentlich unergiebig, langweilig; er kann gesund sein und ohne Fehler — aber auch ohne besondere Vorzüge, er wirkt auf uns gleichgültig, wir übersehen ihn: es fehlt die ästhetische Prägnanz schlechthin. Auch hier ist es schwer zu sagen, worin diese letzte, geheimnisvolle Anziehungskraft des echt Ästhetischen liegt. Das Problem gilt für jedes Stück Natur, nicht nur für den Menschen. Vielleicht wird es an den Landschaften am zugänglichsten. Ganz flache und öde Landschaften können ebenso ästhetisch wirksam sein wie Schroffheiten des Hochgebirges. Flußtäler, Bäche im Wiesengelände, Hügelland und Mittelgebirge können alle jenes Eigentümliche haben, das ästhetische

Einstellung weckt. Es liegt nicht an Graden der Krümmungen, an Vertikalen und Horizontalen, an Reichtum und Öde, sondern an Ausdruckskraft schlechthin. Gewiß liegt es oft am Betrachter, wenn er eine Landschaft ästhetisch nichtssagend, langweilig findet, oft entdeckt erst der Künstler die in ihr liegenden ästhetischen Werte und enthüllt sie für die Mitmenschen, und doch muß man unterscheiden, was der Künstler an Eigenem hinzutut, was auch eine besondere Witterung und Beleuchtung zeitweise aus einer Landschaft hervorzaubern kann, von dem, was an Objektivem in ihr gegeben ist. Dann wird man doch unbedenklich zugeben, daß es natürliche Situationen gibt, die unter trübster Beleuchtung noch ihre ästhetische, eigene Kraft ausstrahlen und andere, die nur durch vorübergehenden Sonnenglanz oder Gewitterpracht ihre glücklichsten Stunden haben. „Ausdruckskraft" ist ein Behelfswort. Mit dem Wort Spannung mag mehr von dem angedeutet sein, was gemeint ist. Aber es gibt auch Hügellandschaften von wohliger Entspanntheit! Es gibt in der Landschaft Ähnliches wie die Entspanntheit im Schlaf. Und von hier aus versteht man das Problem für alle anderen Naturausschnitte, Naturgegenstände, also auch für den Menschen. Ich muß mich damit begnügen, dies Problem der ästhetischen Prägnanz (man könnte auch weniger dringlich sagen: der ästhetischen Relevanz) als offene Frage hinzustellen.

Die Kriterien der Rassigkeit (oder Typenprägnanz) und der Stilprägnanz überhaupt stehen somit über denjenigen des Schönen und Häßlichen (letztere im Sinne des Harmonischen und Disharmonischen). Dazu kommt noch, daß man die persönliche Geschmackssympathie nicht mit der objektiven Schönheit und Häßlichkeit verwechseln darf. Es ist Privatsache des einzelnen, ob er Rassigkeit vorzieht einer in sich widerspruchsvollen Uneinheitlichkeit (dem Pikanten), ob er Prägnanz vorzieht dem Nichtprägnanten, wobei wieder davor zu warnen ist, etwa das Unprägnante mit dem Verschwommenen der Division und des Lichtflusses, des Kraftdurchlasses, kurz der Partialität zu ver-

wechseln, die höchst prägnant sein kann. Allein jene subjektive Note der Sympathie bedeutet dem objektiv Schönen und Häßlichen gegenüber Liebe und Haß. Der Hinweis (S. 464) auf die Mutation der Harmonie gestaltverschiedener Figuren innerhalb eines Musters in Liebe geschah nicht so obenhin. Die Durchtränktheit eines Musters mit gegenseitigem Einandersuchen der Einzelgestalten der Glieder ist in der Natur „gleichsam" das Ergebnis wechselseitiger Liebe der Eltern im Kinde. Die Harmonie des Musters zweier Figuren (der Eltern) verschmilzt in der Harmonie der einen Figur des Kindes, in welchem dann die Glieder einander „lieben", zusammenstimmen in neuer Harmonie. So ist alles Erotische dem Ästhetischen dicht benachbart; man darf vielleicht sogar sagen: das Sexuelle ist lediglich profane Sinnrichtung, das Erotische ist das Sexuelle, in den Gesichtswinkel ästhetischer Betrachtung eingespannt. Nicht umsonst geht durch alle Liebesgeschichten aller Literaturen die naive Behauptung, daß alle sich Liebenden schön sind, aber umgekehrt irrt wohl mancher ästhetisch Betrachtende, wenn er schon glaubt, verliebt zu sein, weil er ästhetisch angezogen wird.

Diese letztere Bemerkung führt zu der Frage zurück, ob denn in der Natur die Form Aus-druck des Sinnes sei. Sie ist es nicht. Wenigstens nicht in dem Sinn, daß, was harmonisch in sich ist, auch mit uns harmonieren müsse. Der Fliegenpilz ist schön, aber giftig; der Tiger schön, aber verderblich; so mancher Mensch schön, aber böse. Das ist auf größte Verallgemeinerung zurückgeführt eine Selbstverständlichkeit: die ästhetische Mutation ist keine objektive Erkenntnis. Doch jener Eros, angewendet auf die Landschaft, auf die Natur als Ganzheit, führt zu einer Mutation in das Sakrale, die von den Romantikern als „Symbol" bezeichnet wurde, die in meiner Terminologie eben nur Mutation ist. Die Landschaft wird nicht zum Symbol der Gottheit durch die Mutation, durch ihre Erhabenheit, aber sie kann allerdings zum sakralen Symbol wer-

den, wenn sie außerdem als Kultgegenstand benutzt wird (der heilige Hain). Das weitaus meiste, was Otto in seinem so ungemein aufschlußreichen Buch über das Heilige vorbringt, bezieht sich auf ästhetische Mutation in das Sakrale, ohne das Sakrale selbst zentral zu treffen[1]. Vielleicht ist es statthaft hier, wo ich mich in diese Probleme nicht verlieren darf, knapp zu sagen: der Mensch sucht Gott weit draußen in unerreichbarer Ferne, er vermeint ihn dann plötzlich in der eigenen Brust zu finden, weil er das Echo des Göttlichen, das ästhetische Echo, mit dem Sakralen verwechselt. Hier grenzt das Ästhetische an die Mystik. Vielleicht darf ich auch noch andeuten: die Bewunderung der Natur im Kleinsten und Größten als eines Objekts, das nicht ich gemacht habe, das Begleitgefühl der Dankbarkeit, eigener Nichtigkeit und Armseligkeit gegenüber unendlicher, ewiger Fülle, die hinter der Natur steht, ist charakteristisch für sakrale Haltung; dagegen die Ausweitung der eigenen Natur durch Mitschwingen mit allem, was innerhalb der Natur sich darbietet, ist ästhetisch.

Die sakrale Liebe im Sinne christlicher Liebe geht über alles Ästhetische hinaus. Wer die seltene Kraft aufbringt, seine Feinde, die Böses taten, zu lieben, der liebt sie nicht erotisch-ästhetisch. Liebe ist hier ein Mithinaufnehmen des Feindes in die eigene Aufwärtsbewegung zum gemeinsamen Schöpfer.

5. DIE ÄSTHETIK DER KULTUR (S^2 und S^3)

Wie die Natur, so ist auch die Kultur als Muster unendlich vieler, teils untereinander verschiedener, teils ähnlicher, teils gleicher Figuren ausgebreitet. Auch hier ist jede Figur mit Sinn geladen, so paradox es klingt, auch jene Figuren, die als sinnleere gemeint sind; denn sie haben dann den Sinn, Schmuck oder Spiel zu sein. Man darf sich nicht durch jene Werke irre

[1] Rudolf Otto, Das Heilige, Gotha 1929 (17. Aufl.)

machen lassen, deren Sinn zwar vom jeweils Urteilenden nicht enträtselt werden kann, die aber fraglos für den Werkschöpfer Sinn hatten, sei es das Gekritzel der Kinder oder irgendwelche Unverständlichkeiten bei Geistesschwachen oder Geisteskranken. Wir haben ein fast untrügliches Vermögen, Menschenwerk von Naturgegenständen zu unterscheiden. Auch das unbegreiflichste Artefakt ist in seiner Form (von S^0) als zweckhaft erkennbar. An welchen Merkmalen wir uns dabei orientieren, wird sich zum Teil aus der folgenden Betrachtung herauslesen lassen. Jenes Spezifische der Form der null- und eindimensionalen Elemente in den Sinnvarianten der künstlichen Objekte, an denen wir sie als solche erkennen (unterscheiden), kann man das Ergomorphe nennen, das Werkformige.

Ich „erkenne" das Ergomorphe in theoretischer Haltung, aber ich kann mich zu allem Ergomorphen ebenso wie zu Naturgegenständen ästhetisch einstellen, gleichgültig, ob es von seinem Erzeuger ästhetisch gemeint war oder nicht. Früher stellte ich fest, daß bei Entwurf und Herstellung künstlicher Werke immer ein freier Rest zu tilgen ist, der nur durch Willkür bestimmt werden kann, solange nicht ästhetische Absichten sich einstellen. Es gibt vielleicht nur selten Kulturwerke, bei deren Herstellung ästhetische Gesichtspunkte völlig fehlen. Wenn in der Notwehr jemand nach dem erstbesten Stein oder Knüppel greift, achtet er bei dieser Erhebung des Naturwerkes zur Waffe nicht auf ästhetische Faktoren; es entscheidet allein die Brauchbarkeit, Handlichkeit, Haltbarkeit. So gibt es eine gewisse Schicht von Gebrauchsgegenständen: Metermaß, Dezimalwaage, Packmaterial, Frachtverschläge, Werkzeuge, Ackergeräte, Putzlumpen, deren freier Rest nicht ästhetisch bestimmt wurde. Es ist die Welt des Nur-Profanen. Wer sich zu ihr ästhetisch einstellt, was man niemandem verwehren kann, der mutiert sie in das Prosaische, Nüchterne, Trostlose, denn sie erzeugt in uns eine Stimmung hoffnungsloser Gebundenheit an das Nur-Nützliche, die nackte Notdurft des Daseins, eine

Stimmung der bloßen Erhaltung des Lebens, der Anerkennung des Menschen als Mittels und sei es eben auch nur als Mittels zur Selbsterhaltung. Sie erzeugt die typische Kanzleistimmung. Doch genau so gibt es das Nur-Theoretische: das Lehrbuch, die Tabelle, die Welt der Formeln; das Nur-Sakrale, z. B. die Gebetmühlen, die verschiedenen Manipulationen der Opferungen; Kulturwerke, die, selbst amusisch geboren, ästhetisch betrachtet, unter die Rubrik des Prosaischen fallen.

Wo dagegen der freie Rest durch ästhetische Prinzipien bestimmt worden ist, d. h. in der Richtung auf ästhetische Prägnanz und Stilprägnanz, schlägt bei ästhetischer Betrachtung profaner, theoretischer und sakraler Werke auch sofort ein anderer Widerhall wie das Prosaische an, nämlich derjenige, den der Werkschöpfer vorgezeichnet hat. Es ist bekannt, daß die Menschen verschieden reagieren, aber die Schwankungsbreite ist doch beschränkt, so daß ich dieser psychologischen Frage nicht nachzugehen brauche. (In einer Theateraufführung des Faust, sagt man, sieht von tausend Zuschauern jeder etwas „anderes"; aber doch jeder den Faust und nicht den Hamlet!) Was es nun heißt, den freien Rest durch ästhetische Prinzipien zu binden, wird wohl am leichtesten dort deutlich, wo fast das ganze Werk freier Rest ist, beim Nur-Schmuck. Zwar muß auf eine gewisse Handlichkeit geachtet werden, er muß dem Träger der Größe und dem Gewicht nach angepaßt sein, sonst aber ist unabsehbar, was für Formen der Nur-Schmuck annehmen kann. Ästhetisch herausfordernd, ästhetisch nötigend ist die Form, wenn sie von sich aus bestimmte Mutationen aufzwingt, die eben jenseits vom bloß profan, theoretisch, sakral Zweckhaften liegen. Der Nur-Schmuck ist nie prosaisch, er mag an Qualität noch so tief stehen. Seine Mutationsmöglichkeiten lassen sich nicht aufzählen. Vor den ästhetisch betrachteten Naturobjekten erleben wir eine Fülle von Mutationen, die uns bereichern und erweitern, weil sie eben nicht aus der menschlichen Natur entspringen, und nur aus ihr als Echo hervorgelockt sind. Hier

aber vor Menschenwerk ist es umgekehrt. Der Werkschöpfer „hat" erst die Mutation, schafft zu ihr das Werk, das nun im Werkschöpfer die gewollte Mutation jederzeit neu hervorrufen kann und ebenso bei dritten. Jeder Nur-Schmuck, also ebenso überhaupt jedes ästhetische Werk der Menschen ist personal, verrät etwas vom persönlichen Geschmack des Schöpfers bzw. auch des Benutzers (Trägers); es geht über den aus dem Bereich der Natur stammenden Schatz an Mutationen weit in das spezifisch Menschliche hinaus, wir mutieren in ein „Du". Einsam gegenüber der Landschaft stehend, sind wir wirklich allein — einsam gegenüber einem Artefakt spricht uns ein zweiter Mensch an, der uns aus seinem Reichtum etwas gibt, was die ganze Natur nicht geben könnte.

Was für den Nur-Schmuck gilt, das gilt für jeden Schmuck. Eine sonderbare Überlagerung findet dort statt, wo Naturgegenstände als Schmuck Verwendung finden: Blumen, Federn, Steine. Der Schmücker sieht die Natur ästhetisch an, erhebt dann ein Stück der Natur zum ästhetischen Mittel, so daß dies Objekt ganz freier Rest seines Trägers wird, obwohl es in der Natur selbst gar keinen freien Rest gibt. Die ästhetischen Prinzipien können daher sehr wechseln, mitunter sind es auffallende, kontrastierende oder an Gestalt besonders regelmäßige oder harmonische, auch sehr reiche Gebilde; manchmal ist es der „Wert", das Edle, Seltene, bizarr Ausgefallene, das zur Mutation besonders reizt, also auch zum ästhetischen Mittel geeignet macht. Es ist im ganzen das, was ich die „ästhetische" Prägnanz gegenüber der Stilprägnanz nannte.

Wenn also ein Gebrauchsgegenstand Schmuck werden soll, so muß er ästhetisch relevant werden, „ästhetisch prägnant"; und da er als profaner Gegenstand nur durch Brauchbarkeit, Handlichkeit, Herstellbarkeit, Haltbarkeit und Sparsamkeit bedingt ist, knüpft die ästhetische Bearbeitung an den immer noch freien Rest an. Ohne sie ist der Gegenstand nur ergomorph, durch sie wird er Schmuck nebst seiner Gebrauchsbe-

deutung. Innerhalb der ästhetischen Prägnanz und Rassigkeit greifen alle früher aufgezählten ästhetischen Faktoren — jetzt als Gestaltungskräfte an: die Stilprägnanz, die besondere Rasseneinheitlichkeit (der Figuralität) usw. Ein Werkzeug, ein Bau, eine Maschine, ein Zeichen wird durch die ästhetische Prägnanz des freien Restes schmuck (adjektivisch) und somit geeignet zum Schmuck. Anschaulicher gesagt, eine Maschine kann, außerdem daß sie auf ihre Erfüllung aller zweckhaften Ansprüche geprüft wird, auch noch ästhetisch betrachtet werden; je nach der Gestaltung des freien Restes ist sie ästhetisch lau oder ästhetisch „warm", ästhetisch „heiß", oder stilprägnant: straff, rassig. Es gibt theoretisierende Künstler, die den Satz vertreten, reine Zweckhaftigkeit verbürge Kunst; die Vorsichtigeren meinen, erst das, was ich das Rassige des freien Restes nenne, macht aus Lokomotiven und Automobilen Kunstwerke. Aber beides ist falsch; im ersten Fall wäre jeder (neue) Nagel, wenn er zweckmäßig ist, schon ein Kunstwerk, im zweiten ist die Entkräftung und der Aufweis, wo der Denkfehler liegt, schwerer. Offenbar bilden die künstlichen Werke jedweder Art, sobald ihr freier Rest ästhetisch so bestimmt worden ist, daß ästhetische Anziehungskraft, also die Mutation der Rassigkeit zustande kommt, jenen engeren Bereich von Gegenständen, in welchem die Kunstwerke implicite enthalten sind. Es fehlt nur das positive Merkmal! Vorläufig sei es noch zurückgestellt. Jenes ästhetisch Relevante des neuen, sauberen, blitzenden Nagels, der sauberen, funkelnden, zügigen Maschine, der schmucken Möbel, Häuser kann so allgemeiner Art sein, daß es zu dem besonderen Sinn des Objektes in keiner engeren und eindeutigen Beziehung steht. Eine allgemeine Bevorzugung der Regelmäßigkeit — also der geraden Linie und des rechten Winkels, der Ebene und der Rotationsflächen, der Symmetrie, der Gleichabständigkeit, des Taktes, der Periodizität der Rhythmen, der Farbeinheit, der Farbkonstanz oder Reliefkonstanz — und dies ohne genaue Rücksicht auf die natürlichen Eigenschaften

des Materials[1] ist charakteristisch für das Ergomorphe. Daran erkennen wir auch zum Teil die Herkunft aus Menschenhand.

Diese an profanen körperlichen Gegenständen orientierten Überlegungen sind paradigmatisch für die Ästhetik aller Kultur. Institutionen haben ihren freien Rest, sie sind Schemata für Handlungsabläufe; ästhetisch betrachtet können sie völlig lau sein, etwa die Steuerämter in ihrer Nüchternheit; ihr freier Rest kann aber zum Spiel werden. Der freie Rest kann in jedem Amt, jedem Beruf so amusisch bestimmt sein, daß sich eine prosaische Nüchternheit über die ganze Institution ausbreitet; sie kann aber auch als Spiel eine eigentümliche Stimmung schaffen, sehr leicht einzusehen im Leben des Soldaten, dessen Beruf im Frieden stets an den Sport grenzt. Auch der Schulmeister hat die Möglichkeit, die Nüchternheit des Lernbetriebs durch das Spiel zu bannen. Die ersten Stufen des Unterrichts führen vom Spiel spielend zur Wissenschaft. Auch der Staatsmann kann die nüchternen Erwägungen der Außenpolitik in eine Art Schachzüge umstimmen, und alle Politik bleibt in gewissem Sinn ein sehr ernstes „Spiel" von Kräften, die der wahre Politiker meistert.

Auch in der Theorie und im Kult gibt es die ästhetische Umgestaltung des freien Restes durch das Einsetzen des Spieles. Jedoch für das Gebiet der theoretischen Werke, für die Abhandlung, das wissenschaftliche Buch, die Vorlesung oder die wissenschaftliche und philosophische Rede ist zwar ausdrücklich zuzugeben, daß auch hier der freie Rest ästhetisch gestaltet werden kann, und dies dennoch nicht besagt, daß hierdurch allein theoretische Werke zu Kunstwerken würden. Auch eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Darstellung ist noch nicht Kunst, falls sie ästhetisch gestaltet ist. Das Hauptergebnis dieser Überlegungen ist, daß durch die ästhetische Gestaltung alle profanen, theore-

[1] Holz wird als Brennholz und Dachschindel seiner Spaltbarkeit nach gestaltet, sonst wird ihm eine Regelmäßigkeit auferlegt, die seiner Faserung nicht entspricht. Ähnlich sonst.

tischen und sakralen Werke zu Schmuck und Spiel werden können. Es steht dann dem Nur-Schmuck und Nur-Spiel der Auch-Schmuck und das Auch-Spiel gegenüber. Die Gegenstände und Handlungen behalten ihren primären Sinn, bekommen aber die ästhetische Anziehungskraft als sekundäre Note hinzu.

Dies gilt unverändert für die Symbole. Der Stab als Sinn zweiter Sinndimension rückt ein in die Reihe der Elemente des Zepters (S^3). Der Stab (S^2) hat seinen freien Rest: Da ein Zepter gar nicht als Stütze oder Instrument verwendet werden soll, kann das Zepter sehr viel bequemer ausfallen (kürzer, nur als eine Andeutung des Stabes), d. h. der freie Rest ist größer geworden; aber auch sonst besteht die Freiheit, aus dem nüchternen Gerät durch die Wahl des Materials und durch die Raumform eine bestimmte Mutation vorzuschreiben, er soll regelmäßig, „sauber", anziehend, geschmackvoll sein. Diese Forderung des Geschmackvollen ist hier ebenfalls im Sinne des allgemeinen Geschmacks zu verstehen, nicht als Funktion eines bestimmten speziellen persönlichen (individuellen) Geschmacks, es ist das Schmückende überhaupt gegenüber dem völlig Laffen, Geschmacksfreien. Alle Symbolgattungen sind ebenso wie das Attribut ästhetisch betrachtbar, alle können in ihrem freien Rest auf die Mutation allgemeinster Art hin aus bloßer Nüchternheit emporgehoben werden. Zwar behält auch das nüchternste Symbol immer etwas von reinster Geistigkeit, nur dem geistig erschlossenen Menschen sich erschließend, aber das Emblem kann, wie so viele Wappen beweisen, völlig prosaisch bleiben. Attribute, Embleme, Reservate, Repräsentanzen, Personifikationen (Allegorien), Gleichnisse und Sakralsymbole werden sämtlich durch ästhetische Gestaltung des freien Restes Schmucksymbole bzw. Symbolhandlungen (Spielsymbole); alle bekommen etwas rassig Prägnantes, alle gewinnen die Wirksamkeit, mehr zu sein als nur Werk des Menschengeistes. Die profane, theoretische, sakrale Seite der Kultur sind durch ihre Konkretisierung S^2 ihres Zweckes S^2 Niederschläge des absoluten, objektiven Geistes, erzeugt

durch den Menschen, aber so, als wäre der Mensch nur Werkzeug dieses Geistes. Die ästhetische Seite der Kultur, der Nur-Schmuck und das Nur-Spiel sowie aller Auch-Schmuck, alles Auch-Spiel, also alle profanen, theoretischen, sakralen Werke, die ästhetisch gestaltet sind, spiegeln das Ich wieder, sie konkretisieren die spezielle personale Seite in einem objektiven Werk, S^2. Sie können daher im lediglich Grundsätzlichen der ästhetischen Prägnanz und Rassigkeit bleiben und sind dann nur ästhetisch, S^2, noch nicht künstlerisch, S^3.

Aber sie können auch Ausdruck bestimmter Art werden. Die Natur hat nie einen freien Rest. Die Objekte sind dort eindeutig durch die Gesetze des Weltalls (blind) bestimmt; die Natur hat keine Zwecksetzungen, nur Zweckmäßigkeiten, die sich einige Zeit bewähren und bestimmte Zustände erhalten oder periodisch zurückführen. Die Natur kann, ästhetisch betrachtet, ausdruckhaft gedeutet werden, aber wir wissen, daß sie trügt, sie ist selbst nicht ausdrückend in ihrer Form der null- und eindimensionalen Sinnvarianten, denn diese sind unmittelbar mit dem Sinn sich deckend; die Natur ist in dieser Richtung für die Theorie der Ästhetik problemlos. Dagegen alles Menschenwerk ist zweckhaft, alles geht von der Vor-Stellung aus, enthält zuerst unbestimmte freie Reste, deren letzter Rest bei seiner Festlegung nach ästhetischen Prinzipien mit Recht als Ausdruck dessen gilt, der diese Wahl traf. Das Gefäß des einfachen Töpfers, der ausschließlich auf die Benutzbarkeit, Haltbarkeit, Sparsamkeit achtet, ist nur Ausdruck menschlichen Geistes; das Gefäß des ästhetisch schaffenden Töpfers, der von der Kurve Rassigkeit, Straffheit, Energie, Spannung, von der Wanddicke Feinheit, von der Oberfläche das „Anziehende" verlangt, somit bestimmte Mutationen im Beschauer erweckt und seine ästhetische Einstellung hervorlockt und kommandiert, ist Ausdruck menschlicher, ästhetischer Sinnrichtung überhaupt. Es ist völlig gleich, ob es sich um das Gefäß allein handelt, also den Gebrauchsgegenstand, der durch die Kultiviertheit der

sinnleeren Form ästhetisch geadelt ist, oder ob auf dem Gefäß sich abermals Schmuck befindet (Abbilder oder wieder sinnleerer Nur-Schmuck), oder ob das Gefäß als Ganzes gar nicht mehr als Gebrauchswerk gemeint wird, sondern als Schmuck (Vase) eines Trägers, einer Umgebung, oder ob es als Schmucksymbol dient: in allen Schattierungen des Schmuckes (entsprechend auch in denen des Spieles) spiegelt sich nur die ästhetische Sinnrichtung der Menschheit überhaupt — solange es sich nicht um Kunstwerke handelt. Fraglos sind in dieser Fülle künstlicher Werke, deren freier Rest „ästhetisch" prägnant gemacht ist, die Gattung Kunstwerke mitenthalten, sie sind nunmehr aus diesem Hof, der sie umgibt, logisch abzugrenzen.

6. DIE KUNST (S^3)

Alle Kunstwerke sind künstliche Werke, die in ihrem freien Rest ästhetisch prägnant sind; der Begriff ästhetisches Werk ist das genus proximum für eine Definition der Kunst oder der Kunstwerke.

Kunstwerke sind diejenigen ästhetisch prägnanten Werke, deren sinnleere Form nullter und erster Sinndimension Symbol ihres einheitlichen Sinnes als Kulturwerke ist, mithin Symbol ihrer Gesinnung. Abgekürzt ausgedrückt: Kunst ist Form als Symbol ihres Sinnes. Kunst ist daher auch Form als Symbol ihrer Gesinnung.

Als ästhetische Werke richten sie sich mit ihrer Rassigkeit an die ästhetische Sinnrichtung. Ist diese aber hervorgelockt, so ergibt sich, daß diese Rassigkeit des freien Restes der Figuren zugleich physiognomisch den Sinn der Sache ausdrückt — schon als sinnleere Form. Theoretisch können wir die Physiognomie der freien Reste und den Sinn des künstlichen Werkes trennen (das Kristallomorphe, Vegetabile, Zoomorphe), aber ästhetisch sind sie eins, sie decken sich. Es ist ebenso wie in der Natur.

Das Fell des Löwen ist kein ihm auf den Leib zugeschnittenes, übergestülptes Kleid, sondern es ist mit ihm gewachsen, es gehört ganz zum Sinn des Löwen. Im Kunstwerk ist die sinnleere Form der Nulldimension (Raum, Kraft, Licht, Zeit) und der ersten Dimension (Material) ebenfalls dem Sinn der Sache, dem Sinn des künstlichen Gegenstandes nicht nur wie auf den Leib zugeschnitten, sondern mit ihm identisch, obwohl wir, wie gesagt, beide theoretisch auseinanderhalten können. Das Kunstwerk ist die einzige Schöpfung des Geistes, in welcher die Form und der Sinn ebenso miteinander sich decken, wie überall in der Natur. In allen künstlichen Werken zweiter und dritter Sinndimension, die nicht Kunst sind, besteht zwar eine Konvergenz von Form zu Sinn, aber keine restlose, eindeutige Deckung oder Kongruenz. Für sie gilt der berühmte Satz des Alberti, es könne beim echten Kunstwerk nichts weggenommen und nichts hinzugefügt werden (auch dann, wenn Alberti diesen Satz anders gemeint haben sollte). Es ist eben keine Harmonie der Form selbst, keine des Sinnes selbst, sondern eine Harmonie der Form mit ihrem Sinn. Trotzdem ist die Kunst von der Natur grundverschieden, denn da sie künstlich ist, beruht sie auf Zwecksetzung, ihr Zweck ist just, diese Harmonie von Form und Sinn zu erzeugen, aber da diese sich nicht nach blinden Naturgesetzen, nicht automatisch ergibt, sondern die Form Symbol dieses ihres Sinnes sein „soll", d. h. da ein Schöpfer dahinter steht, der dies „will", ist die Form in der Kunst Ausdruck ihres Sinnes. In der Natur — ästhetisch angesehen — nehmen wir ebenfalls die Form als Ausdruck des Sinnes dieser Form, aber wir überzeugen uns leicht, daß wir diesen hinterher hineinlegen und uns oft täuschen. In einem Sonnenuntergang ist keine Abschiedsstimmung vorhanden, sondern sie wird von uns nur hineingelegt; aber in das Bild des Sonnenunterganges kann sie so von vornherein vom Maler hineingelegt sein, daß sie tatsächlich in ihr ist.

Die abgekürzte Definition „Kunst ist Form als Symbol ihres

Sinnes“ ist nur für den bestimmt, der ihre Auflösung kennt und versteht. Kunst ist die sinnleere Form (F) von Sinn nullter (S^0) und erster Sinndimension (S^1), als Symbol (S^3) dieses ihres Sinnes zweiter Sinndimension (S^2). Diese Gleichung[1] besagt ganz klar, daß im Kunstwerk alle Sinndimensionen enthalten sind, daß ferner Form in Sinn mutiert wird, schließlich, daß dieser mutierte Sinn einrückt in die Reihe der Elemente des Kunstwerkes. Die abgekürzte Formel kann aber zweitens folgendermaßen aufgelöst werden: die sinnleere Form von S^0 und S^1 wird zum Symbol S^3 eines bereits zum Symbol erhobenen Sinnes S^3. Im ersten Fall ist z. B. die sinnleere Form des Löwenabbildes künstlerisches Symbol dieses Abbilds (um mich rasch verständlich zu machen: die romanische sinnleere Form des steinernen Löwen ist Symbol eben dieses bloßen Abbilds; das Vorbild des Naturlöwen wird „umstilisiert“ in das Romanische). Im zweiten Fall ist z. B. die sinnleere Form des Wappenlöwen Symbol dieses Wappenlöwen. Hier ist das künstlerisch Gestaltete schon selbst Symbol, nämlich Emblem, also Symbol des Sinnes, unabhängig vom „Romanischen“ (das Abbild [S^2] des Vorbilds [S^1] wird zum Element des Wappens [S^3]). In der Kunst handelt es sich dagegen darum, daß die Form zum Symbol wird, und das ist nur möglich, wenn erst die Form ästhetisch in Sinn mutiert wurde. Daher kommt es, daß man immer auf den Versuch zurückkam, die Form unmittelbar mit der Kunst zu identifizieren. Das ist in dieser Unbestimmtheit nicht richtig. Man muß ausdrücklich erkennen, daß es sich um die Raum-Kraft-Licht-Zeitform, ferner um die Materialform (vgl. S. 294) handelt und drittens um die Mutation dieser Form in Sinn.

Andererseits haben viele Ästhetiker den Sinn (oder wie man früher sagte, den „Inhalt“) als den entscheidenden Faktor angesehen. Menschen, die für die Form wenig oder gar kein Verständnis haben, fordern deshalb, daß die Kunst „symbolisch“

[1] In Zeichen ließe sich etwa schreiben: die Kunst $K = S^3$, wenn die Form $F (S^0, S^1) = S^2$.

sei, und meinen dabei die schon theoretisch als Sinn dritter Dimension erkennbaren Sinnvarianten: Attribute, Embleme, Allegorien, Personifikationen usw. Aber sie verwechseln das geistige Niveau des „Inhalts", das Metaphysische, Religiöse, Philosophische, Ethische usw. des Kunstwerkes mit dem Künstlerischen dieses Kunstwerkes. Und weil sie hier statt des Künstlerischen nur den einen Faktor beachten, erkennen sie dort, wo ein Kunstwerk nichts Metaphysisches, Philosophisches usw. im üblichen Sinn enthält, z. B. bei einer chinesischen oder ganz modernen Keramik, einem Topf, überhaupt nicht, daß ein Kunstwerk vorliegt. Die Kunst — das Künstlerische — liegt nicht im Ästhetischen allein, liegt nicht in der Form und nicht im Sinn, sondern im Verhältnis von Form zu Sinn bei ästhetischer Sinngerichtetheit; Kunst ist nicht nur X, nicht nur Y, sondern X : Y bei wechselseitiger Mutation.

Bei jedem Symbol ist eine psychische Fähigkeit des Menschen nötig, den Aufstieg in die dritte Sinndimension selbst zu leisten. Wer kein Organ für Symbole hat, sieht in einem ihm fremden Kult (etwa eines Negerstammes) nur mimische und tänzerische Spiele oder in einem Tieropfer statt des „Opfers" die profane Verbrennung eines Kadavers, er ist dann symbolblind. Ebenso bedarf es einer besonderen Fähigkeit und Schulung, um mutierte Form in die dritte Sinndimension zu erheben. Wer kein Organ für die Kunst hat, sieht nur die ästhetischen Werke (falls er wenigstens sich ästhetisch einstellen kann), aber keine Kunst, er ist kunstblind. Der Kunstblinde sieht den Hochbau, aber nicht die Architektur, er sieht das Abbild, aber nicht das Kunstwerk. Jeder Mensch hat, wenn auch mitunter nur schwach entwickelt und ungeübt, die Fähigkeit der ästhetischen Sinnrichtung, aber nicht jeder Mensch hat die Gabe, Kunst zu schaffen oder auch nur Kunst, die schon geschaffen ist, als solche zu erkennen (für seine Person zu entdecken). Die Zahl der Kunstblinden ist groß, ihnen kann man vielleicht auf theoretischem Wege klar machen, was Kunst eigentlich ist, aber

man redet zu ihnen doch wie zu Blinden von der Farbe. Immerhin ist es möglich, den bisher kunstblind Gewesenen kunsterkennend zu machen. Ist doch jeder Mensch als Kind kunstblind und wächst erst in diese Fähigkeit, Kunst zu bemerken, langsam hinein.

Damit die sinnleere Form mindestens ästhetisch prägnant werde, genügt jene Straffheit, Energie, die eine ebenso energische Mutation auslöst; damit sie aber zum Symbol werden kann, muß sie außerdem auch stilprägnant sein[1]. Die gesamte Lehre von der regelmäßigen und harmonischen Form der Figur, von den Stilarten der Muster sinnleerer Gebilde (S^0), wie die des Materialstils (S^1), ist nötig gewesen, weil eben alle Kunst auf der Mutation dieser Regelmäßigkeiten, Harmonien der Figuren und dieser Stile der Muster beruht. Es ist der Sinn und Vorteil meiner erledigenden Methode, daß ich, an dieser Stelle angelangt, auf diese ganze Vorarbeit zurückverweisen kann. Man dürfte meine Formel von Kunst als leer bezeichnen, wenn ich nicht ausgeführt hätte, was es für Sinnvarianten und für Formen gibt. Da ich aber alle Sinnmöglichkeiten und alle Formen (wenn auch nur fakultativ) erfaßt und systematisch geordnet vorgetragen habe, steckt in der Definition „Kunst ist Form als Symbol ihres Sinnes" die unendliche Fülle der möglichen Formen und der Sinnvarianten darin. Die Formel ist nicht leer, sie ist von unendlicher Fülle, genau wie die Kunst selber. Es ist nicht Sache des Systems, die konkreten Fälle in unendlichen Beispielen zu häufen; das besorgt die andere Art der Kunstwissenschaft, die „konkrete" Kunstwissenschaft. Allgemein gilt: es ist im wesentlichen die Stilprägnanz, die als Symbol des Sinnes verstanden wird, und die hinter ihr stehende Stilgesinnung. Die Gleichformigkeit und Gleichsinnigkeit sind für die Kunst entscheidend. Wir sehen (wenn uns gegeben ist, Kunst zu erschauen) die Gleichsinnigkeit der Gesinnung durch

[1] Die Stilprägnanz allein kann ästhetisch lau sein, vgl. oben das Beispiel der zehn grauen Gipskugeln, die axial gereiht sind; das Muster ist hier figural kongruent usw. Kunst setzt also Stilprägnanz und ästhetische Prägnanz voraus.

die Gleichformigkeit des Stils wie durch ein Transparent hindurch. In der Form leuchtet der Sinn als der eigentliche — tiefere — Sinn auf, eben nicht der Sinn zweiter Sinndimension, das Haus, das Bild, sondern der Sinn dritter Sinndimension, das Symbol der Gesinnung des Hauses oder des Bildes usw. und das ist selbstverständlich zugleich die Gesinnung des Künstlers und, dem Ausdruck nach, des Benutzers. Indem ich aber sage, Haus und Bild, beziehe ich mich doch schon auf Konkreteres, als wenn ganz allgemein nur nach der Definition der Kunst gefragt wird. Die Frage nach der Definition der „Künste" führt an das Konkrete näher heran; sie wird das Verständnis der allgemeinen Definition erleichtern.

Zu der Erkenntnis dessen, was Kunst ganz allgemein ist, gehört nur noch die, daß die Kunst selbst keine Erkenntnis ist[1]. Erkenntnis zielt auf das, was die Sache an sich ist, d. h. auch dann ist, wenn ich einst tot sein werde, dann ist, wenn ich schlafe oder sie nicht sehe, auch was sie war, noch ehe ich geboren wurde. So z. B. weiß ich auch, was Kunst „ist". Aber Kunst selbst vermittelt nicht eine Erkenntnis einer Sache, sie bietet überhaupt in adäquater Haltung der theoretischen Sinnrichtung keine Lösung, sondern eine Aufgabe. Dagegen bietet sie der ästhetischen Sinnrichtung künstliche Gegenstände, personale Werke des Geistes, die in ihrem Form-Sinnverhältnis dieselbe innere Einheitlichkeit haben, wie Werke der Natur. Und die Kunstwerke sind die einzigen künstlichen Werke von dieser inneren Versöhntheit von Ich und Geist. Kunst ist nicht Erkenntnis, sondern freie — menschliche — Schöpfung.

7. DIE KÜNSTE

Die Einteilung und Ordnung der Künste ist ein sehr altes Problem; die nach Raum und Zeit hat zwar ihre Berechtigung,

[1] Diese abwehrende Bemerkung richtet sich gegen einen Grundirrtum von Konrad Fiedler, der auch heute noch gläubige Anhänger hat. Fiedlers geistiges Niveau und seine historische Stellung bleibt von dieser Kritik selbstverständlich unangetastet.

verschleiert aber, daß ebenso die Raumkünste das Zeitelement wie die Zeitkünste das Raumelement enthalten, was dann manchmal zu Verwirrungen führt. Als „Raumkünste" zählt man übereinstimmend Architektur, Plastik und Malerei. Sehr unklar ist in weiten Kreisen der Kunstwissenschaftler, ob das Kunstgewerbe, die „angewandte Kunst", im Rang neben jene drei Künste gestellt werden dürfe, oder ob es nur insoweit Kunst sei, als die kunstgewerblichen Werke Ornament tragen. Der Begriff Ornament ist weitgehend geklärt (Semper, Schmarsow, Scheltema) und doch fehlt im Allgemeinbewußtsein das sichere Urteil, wieviel Künste es eigentlich gäbe, ob das durch Konvention zu entscheiden sei oder aus den Dingen selbst sich zwingend folgere. Es findet sich sogar der Vorschlag, statt Kunstgewerbe Ornament zu sagen[1]. Alois Riegl zählte fünf „bildende" Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Ornament und Kunstgewerbe.

Unter Kunstgewerbe rechnet man Keramik, Textilien (Kleider, Teppiche, Spitzen usw.), Schmuck, Schrift, Möbel, Musikinstrumente, Waffen und noch vieles andere[2]. Es ist unbegreiflich, daß niemand an diesem Sammelbegriff heterogenster Dinge Anstoß nimmt. Die Lösung des Problems ist sehr einfach: es gibt kein „Kunstgewerbe"; denn alles, was darunter gerechnet wird, gehört unter schon vorhandene Rubriken bzw. ein Teil unter eine neu zu errichtende. Meine Einteilung wird der älteren Generation, die von alter Gewohnheit nicht mehr lassen kann, unannehmbar sein. Ich folge rein sachlichen Gründen, die sich von selbst durch ihr Gewicht durchsetzen werden. Ich folge nämlich meiner Einteilung der Kulturwerke (S^2), unterscheide daher zunächst Schmuckkünste und Spielkünste. Dies entspricht im Ergebnis der alten Einteilung in Raum- und

[1] Ludwig Coellen, Der Stil in der bildenden Kunst, S. 167.

[2] E. v. Hartmann führte aus, „daß gar keine wissenschaftliche Berechtigung vorliege, die Architektur von der Tektonik und den übrigen Kunsthandwerken zu trennen" (vgl. Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 30, Anm. 1).

Zeitkünste, beruht aber auf der Unterscheidung des Sinnes zweiter Sinndimension, während an der anderen eben unrichtig ist, von der des Sinnes nullter Dimension auszugehen. (Tanz ist nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich, Architektur nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich usw. Genau genommen haben alle Künste dieselben Elemente nullter Sinndimension.)

Alle Kunstwerke sind ästhetische Werke, mithin entweder Schmuck oder Spiel, also entweder Nur-Schmuck bzw. Nur-Spiel, oder es sind profane, theoretische, sakrale Werke, die durch ästhetische Gestaltung des freien Restes zu Auch-Schmuck und Auch-Spiel werden. Daraus folgt, es gibt zwei Künste, in denen die sinnleere Form unmittelbar Symbol ihres Sinnes (entweder Schmuck oder Spiel zu sein) ist: Ornament und Tanz. Und es gibt Schmuckkünste, die sich aus den profanen körperlichen Werken der Werkzeuge, Leitungen und Zeichen — und es gibt Spielkünste, die sich aus den zweckhaften Handlungen der leiblichen Organe des Menschen, dem Spiel mit Abläufen von Tönen, schließlich aus den mit Abläufen von Vorstellungen aller vier Sinnrichtungen ergeben. Die Theorie des Schmuckes ergab, daß die Werke der theoretischen und sakralen Sinnrichtung nicht selbst unmittelbar Schmuck werden. Aber die theoretischen und sakralen Vorstellungen gehen in die Spielkünste ein und über diesen Weg auch in die Schmuckkunst der Abbilder. Die sakrale Sinnrichtung bedient sich in ihren Werken des Schmuckes, der dann auf diesem Weg sakraler Schmuck wird, aber es entsteht dadurch keine eigene Kunstgattung. Danach sind vier Schmuck- und vier Spielkünste zu unterscheiden.

A. Spielkünste:	B. Schmuckkünste:
A. 1. Tanz,	B. 1. Ornamentik,
A. 2. Mimik,	B. 2. Werkzeugkunst,
A. 3. Musik,	B. 3. Leitkunst,
A. 4. Dichtkunst.	B. 4. Zeichenkunst.

Ich bespreche der Reihe nach immer abwechselnd eine Spiel- und eine Schmuckkunst. Für das theoretische Verständnis ist dies eine Reihe sich folgender Stufen.

A. 1. Der Tanz ist das Spiel der sinnleeren Form menschlicher Leibesbewegung als Symbol. Jede Bewegung, die der Mensch mit seinen Gliedern „als ästhetischen Mitteln" ausführt, ist Spiel; ästhetisch prägnante und außerdem stilprägnante Bewegung wird im Tanz zum Symbol. Man fragt: zum Symbol wovon? Zum Symbol ihres Sinnes. Aber die Bewegung ist sinnleer! Trotzdem ist die Bezeichnung richtig, denn ästhetisch mutieren wir die Bewegung in Spiel und dieses bedeutet Mutation der sinnleeren Form in Sinn. Dieser Sinn „Spiel" rückt ein in die Reihe der Elemente des Tanzes. Wenn ich mit den Fingern spiele, muß das noch kein Tanz sein (obzwar der Tänzer selbstverständlich u. a. auch mit den Fingern spielt); es wird das Fingerspiel zum Tanz, wenn es unmittelbarer Ausdruck der ästhetischen Zentrale des Ichs wird. Es findet ja zugleich statt: die Mutation der Bewegung (in Freude, Trauer, Angst, Tatendrang usw.) und die Erhebung dieser Mutation zum Mittel, also in die zweite Sinndimension; und dieses Mittel (nämlich das Leibesspiel) wird nun seinerseits Element eines Werkes noch höherer (dritter) Sinndimension, wenn dies Spiel „als" Tanz gemeint ist, d. h. wenn die sinnleere Form von Raum, Kraft, Licht (S^0) des Leibes (S^1) Symbol wird des Spieles (S^2) an sich. Tanz ist daher immer nur dort gegeben, wo die Leibesbewegung das Nur-Spiel ausdrückt: die autonome Freiheit des Spieles. Der Tanz ist als Ganzes „freier Rest". Gewiß mischt sich in den Tanz sehr leicht sowohl bloßes Spiel, als bloßer natürlicher Ausdruck (natürliche Mimik) oder auch künstlerische Mimik. Dann handelt es sich eben um Mischungen. In der Praxis kommt es wohl nicht immer sehr darauf an, ob der Tanz „rein", d. h. Nur-Tanz ist, aber für die Theorie ist die völlige Loslösung des Begriffes aus allen Vermischungen zu fordern.

Der reine Tanz ist Einzeltanz. Der Tanz mehrerer Tänzer als gemeinsamer Tanz (Gruppentanz) kann als Muster von Figuren in völliger Isolierung der Einzeltänzer bestehen. Der Tanz von Mann und Frau als Gesellschaftstanz ist ja schon zugleich zweckhaft und erotisch mimisch. Gewiß ist der Eros im Tanz eine unversiegliche Quelle künstlerischer Kraft, aber insofern der Tanz Eros ausdrückt (symbolisch), ist er schon mimisch durchsetzt. Der Gemeinschaftstanz zu zweien und vielen kann auch rein tänzerisch, ballettmäßig ein Zueinander, Voneinander, Umeinander sein, das Muster aufeinander bezogener Tänze Einzelner; dann tanzt die Gruppe gemeinsam als ein Ganzes, das zugleich da ist. Aber in einem Teil der Tänzer kann sich auch mimisch Anziehung, Abstoßung, Fliehen, Jagen, Fangen oder einmütiges Zusammengehen abspielen, der Tanz wird Ausdruck zielhafter Handlungen und geht sofort in Mimik über, er verliert die autonome Freiheit wenigstens insoweit, als eben mimischer Ausdruck vorliegt, denn dieser ist ja zweckgebunden, mithin nicht frei. Die mimische Leibesbewegung ist Ausdruck von Vorstellungen S^2, die tänzerische Ausdruck von Trieben S^1 und Gefühlen S^1.

Im Tanz bedeutet gerade die völlige Sinnleere der Bewegung die absolute Freiheit. Der Tanz ist die urtümlichste Kunst, er setzt keinerlei profane oder sakrale Kultur voraus, keinerlei theoretisches auch nur vorwissenschaftliches Denken, er ist die ich-nächste Kunst, der unmittelbare Ausdruck des ästhetischen Zentrums des Ichs. Er ist künstlerisch, wenn die Leibesbewegung die quellhafte Freiheit, das unmittelbar Schöpferische des ästhetischen Zentrums ausdrückt. Dies Ausdrücken selbst kann man nicht seinerseits als Bindung betrachten; selbstverständlich hat jede Kunst als geistiges Werk ihren Zweck, aber eben als Kunst ausschließlich den „künstlerischen" Zweck. Es muß nicht jedem gegeben sein, im konkreten Fall Spiel und Kunst immer scharf zu unterscheiden und, selbst wer den Unterschied theoretisch begriffen hat, kann in der Praxis ver-

sagen. Wer aber die Gabe des Schauens von Symbolen hat, der braucht keine theoretische Analyse, um jedesmal einen Ruck zu bekommen, wenn der Tänzer (die Tänzerin) ins Mimische entgleist.

In der Definition „Tanz ist das Spiel der sinnleeren Form menschlicher Leibesbewegung als Symbol" ist mit gesagt, daß der reine Tanz stumm ist (ohne Musikbegleitung und Gesang) und daß ich zum Kunsttanz nicht den „Tanz" der Blätter im Winde, der Wolken, der Tauben- und Mückenschwärme rechne. Objektiv sind dies mechanische bzw. organische Naturbewegungen, subjektiv kann ich sie ästhetisch betrachten. Wie weit bei Tieren von Spiel zu reden sei, überlasse ich der Tierpsychologie, auch wie weit von „Tanz" als Freudenausbruch bei Hunden, Affen, bei dem Werbetanz der sich paarenden Vögel, bei dressiertem Tanz der Bären zu reden sei. Keinesfalls ist dies dem Kunsttanz des Menschen logisch gleichstellbar.

Dennoch ist Spielzeug des Tänzers nicht ausschließlich sein eigener Leib, er kann auch natürliche und künstliche Gegenstände im Schwung mit sich reißen (Schleier-, Schwertertanz); sie sind dann nur Fortsetzung, Steigerung seiner eigenen Bewegung.

Der Tanz, von dem ich spreche, ist in gewissem Sinn vom Tänzer losgelöst gedacht. Viele Tänzer können „denselben" Tanz ausführen, freilich ist er dann nicht mehr derselbe im strengen Sinn. Jeder Tänzer, sozusagen als Träger des Tanzes, bringt seine individuellen Proportionen, seine Gelenkigkeit, Geübtheit mit. Der Tänzer als Naturgegenstand ist eine vom Tanz selbst unabhängige Variable. Grob gesagt: ein schöner Tänzer kann häßlich und ein häßlicher Tänzer schön tanzen und beidemal „denselben" Tanz (Schwertertanz). Noch entscheidender ist, daß derselbe Tanz zu verschiedenen Menschen verschieden paßt, er wird nicht nur jedesmal durch die Leibesproportionen etwas verzerrt, er ist mitunter sogar von einer Stimmung, die diesen Proportionen widerspricht. Theoretisch führt dies zur

Vorstellung des Tanzes, unabhängig vom jeweiligen Träger, als gäbe es eine Idee des menschlichen Leibes, die jedwedem Tanz gerecht werden könnte. Konkret gibt es immer nur Tänzer mit der Fähigkeit, aus der Unendlichkeit tänzerischer Möglichkeiten einen Ausschnitt, eine Auswahl zu verwirklichen. Es bleibt erstaunlich, was begabte Tänzer und Tänzerinnen an Größe des Sektors aus diesem Gesamtbereich umfassen können. Den vollen Kreis beherrscht wohl keiner. Das Tanzkunstwerk ist immer Ausdruck des individuell bestimmten Tänzers, also auch seines Sektors, der zu seinem Charakter gehört.

Die nulldimensionalen Elemente des Tanzes sind Raum, Zeit, Kraft, Licht. Die Raum-Zeit-Kraftform, das ist die Bewegungsform, ist also je nach dem Tänzer variabel, aber außerdem je nach dem Tanz. Die eindimensionalen Elemente sind die stofflichen der Leiblichkeit, vor allem Struktur und Textur, und die Elastizitätsgrade der Muskulatur. Wir mutieren die Tanzbewegung in solche Elastizitätsgrade, in Härte, Sprödigkeit, Weichheit, Spannung, Lösung, Straffheit, Schlaffheit. Wir erleben, weil im Menschen Struktur und Textur zugleich gegeben sind, je nach deren Betonung das Kristallomorphe oder Organomorphe. Die generalisierten Bewegungen, die regelmäßigsten bei frontaler Haltung usw., sind uns aus dem Turnen bekannt. Das strenge Turnen ist zweckhaft und profan oder durchsetzt mit Spiel (Sport), es dient auch zur Schulung des Tänzers, die generalisierte Bewegung und die Ruhestellung können aber selbst Figuren des Tanzes werden. Mit der unerschöpflichen Variabilität von Tempo und Rhythmus sind unendlich viele Schattierungen von Mutationen verknüpft vom feierlichsten Schreiten bis zur Ekstase.

Es ist Sache der Fachtheorie des Kunsttanzes, die einzelnen Figuren und Muster aufzuzählen, soweit dies vor allem für den Unterricht nötig ist. Die einfachen Gesellschaftstänze wiederholen kleine Figuren (Walzer, Polka) in einfacher Zeitreihung additiv oder in fließend kontinuierlichem Schwung. Solche Mu-

ster sind kongruent in ihrer Figuralität und entsprechend arm. Der reiche Kunsttanz hat immer neue Figuren, mitunter in periodischer Wiederholung. Ein und dieselbe „Tanznummer" kann bei allem Figurenwechsel zu große Diskrepanzen meiden und zu einem harmonischen Ausgleich neigen. Hier würde eine Theorie der Rassigkeit anknüpfen müssen, der Rassenzusammengehörigkeit der Bewegungen innerhalb des gleichen Tanzes und der dadurch ausgedrückten Gesinnung, die als Einheitlichkeit der inneren Form hinter dem ganzen Phänomen steht. Sie ist bis zu gewissem Grad durch die natürliche Rassigkeit (nicht Rasse!) des Tänzers bedingt. (Rassigkeit gibt es in jeder Rasse.)

Der Tanz als Erlebnis des Tänzers selbst schließt den Faktor des Lichtes mit ein. Man tanzt auch mit den Augen, obwohl auch Erblindete tanzen können. Aber der Tanz ist außerdem perspektivisches Erlebnis des Zuschauers. Für ihn erhält der Lichtfaktor eine erhöhte Bedeutung, der Tänzer aber zieht ihn mit in seine Rechnung ein, wenn er sich bemalt, im Schein des Feuers tanzt oder auf der modernen Bühne wechselnde Beleuchtung ausnutzt. Die Bemalung und alles Verwandte gehört allerdings zum Ornament. Für die Beleuchtungswechsel gilt, daß sie als solche unter die Kategorie des Spieles fallen, nicht aber unter die des Tanzes. Aber der Träger kann mit einer Fackel tanzen oder mit irgend einem Leuchtkörper. Dies wirkt im Dunkeln wie der Tanz der Lichter selbst, wie „Irrlichtertanz", der deshalb keine Tanzkunst sein kann, weil ihm der bewegliche Leib fehlt; er ist Feuerwerk, also sich bewegendes Ornament, oder Ornament aus Bewegtem.

B. 2. Das Ornament ist die sinnleere Form des Nur-Schmuckes als Symbol dieses Sinnes. Wieder fragt man unwillkürlich: als Symbol welchen Sinnes eigentlich? Die Antwort lautet genau so wie beim Tanz: für den absolut freien Rest, d. h. für die menschliche Freiheit. Aber die obige Definition genügt auch so. Ich bringe ihre Voraussetzungen in Erinnerung. Schmuck

ist ein körperlicher Gegenstand als ästhetisches Mittel. Es gibt natürlichen und künstlichen Schmuck. Innerhalb des künstlichen ist der Nur-Schmuck negativ dadurch bestimmt, daß er weder profanen, noch theoretischen, noch sakralen Sinn hat. Er ist also z. B. auch nicht Zeichen, auch nicht konventionelles Zeichen, wenn er eben echter Nur-Schmuck ist. Er ist ästhetisches Mittel durch seine ästhetische Prägnanz, und kann zu Sinn dritter Sinndimension (S^3) als Schmucksymbol (Ehering, Diadem) werden, ohne noch deshalb ein Kunstwerk zu sein. Er wird zum Kunstwerk erst, wenn die sinnleere Form von S^0 (Raum, Kraft, Licht) und S^1 (Material), ohne etwas zu „bedeuten", Symbol wird. Der Ring, die Krone bedeuten als Sinnsymbol Treue, Amtsbefugnis (was nicht identisch ist mit bloßen Abzeichen für Eheleute, Amtsabzeichen), sie werden zu Kunstwerken, zu Ornament, soweit ihre sinnleere Form S^0 und S^1 Symbol ihres Sinnes (S^2), Symbol des Schmückens wird und dies bedeutet: Symbol für absolut freien Rest oder für Freiheit überhaupt. Ich sage bei diesen Beispielen von Ring und Krone „soweit". Denn hier ist das Ornament ein Ornament an etwas, das gar nicht sein Träger sein muß. Die Krone kann Ornament aufgesetzt erhalten, dann ist sie Träger des Ornaments, und trotzdem ausschließliches Nur-Ornament (das Schmucksymbol bedeutet). Doch die Zacken der Krone kann man nicht gut vom „Träger", d. h. dem Kronenring, trennen, sie gehören zur Krone, die als Ganzes dadurch in die Kategorie des Kunstwerkes aufsteigt. Das reine Ornament ist nicht „an etwas", es ist völlig frei, auch im Sinne von „isoliert".

Freilich hat der Nur-Schmuck immer den Charakter des freien Restes, sofern man sein Verhältnis (als S^2) zu einem Träger (S^2) meint, und ebenso ist auch (ganz abgesehen vom Träger) seine bloße Form von Material S^1 und von S^0 immer freier Rest. Aber im Nur-Schmuck ist darum noch nicht unter allen Umständen die Fähigkeit enthalten, als Symbol (Formsymbol) der Freiheit zu wirken. Erst die Stilprägnanz kann dies erzeugen.

Die Form der Stilprägnanz ist Symbol der Freiheit dieser jeweiligen Stilwahl. Denn fehlt die Stilprägnanz und ist etwa nur ästhetische Prägnanz gegeben, so fehlt die innere Notwendigkeit. Der Nur-Schmuck wirkt in diesem Fall als zufällige Form, aber nicht als frei gewollte, er wirkt als frei, aber nicht als um der Freiheit willen geschaffen.

Das Ornament ist daher ästhetisch prägnant, zweitens Symbol und Ausdruck des Freiseins (von profanem, theoretischem und sakralem Sinn), drittens stilprägnant.

In der Praxis findet man meistens das Ornament nicht rein vor. Es ist sehr oft konventionelles Zeichen und genetisch mag die Herkunft eines Ornaments mitunter dadurch richtig erklärt oder wiederaufgedeckt werden, daß man nachweist, ursprünglich handelte es sich um Zeichen, die etwas bedeuteten (Tiere, Totems, Beschwörungszeichen), später ging das Wissen um die Bedeutung, den Sinn (profaner, theoretischer, sakraler Art) verloren und die sinnleere Form blieb für die ästhetische Betrachtung als ästhetisches Mittel zurück. Oder es mag umgekehrt an ein Ornament sich hinterher Bedeutung anknüpfen. Ich komme bei der Frage nach der Dekoration hierauf zurück. Für die Theorie ist die klare Feststellung, was unter reinem Ornament zu verstehen sei, unerläßlich. Das Ornament ist die urtümlichste Schmuckkunst, sie setzt aber bereits eine gewisse profane, daher auch theoretische Kultur voraus. Man braucht zur Herstellung (Technik) des Ornaments gewisse, wenn auch noch so primitive Werkzeuge, und wenn man auch Flechtornament aus Bast mit den Händen herstellen kann, so doch gewisse theoretische (vorwissenschaftliche) Überlegung. So steht das Ornament auf der Leiter der Künste der Stufe des Tanzes sehr nahe, aber für die Rekonstruktion der historischen Anfänge der Kunst ist zu folgern, daß das Ornament die jüngere Kunst sein dürfte.

Dieser Begriff des reinen Ornaments, das selbst nicht Zeichen, nicht Abbild, nicht Schmucksymbol ist, das aber auch

ohne den Träger zu denken ist, klärt manche in der bisherigen Ornamenttheorie noch vorhandenen Schwierigkeiten auf. Das reine Ornament ist von einem Träger auf den anderen übertragbar, es kann dabei Verzerrungen erleiden, so daß es, genau genommen, nicht mehr „dasselbe" Ornament ist, es kann besser oder schlechter zum Träger passen, aber Ornament und Träger sind voneinander unabhängige Variable. Der gleiche Träger kann verschiedenes Ornament tragen. Aber ich spalte die Verknüpfung von Ornament als Schmuck seines Trägers hier ab und rechne sie zur „Dekoration" (vgl. S. 544). Die Erfindung von Ornament an sich, auf Vorrat (z. B. Ornamentstich), ist eine eigene künstlerische Leistung, solange es sich um das reine Symbol der Freiheit handelt. Man versteht von hier aus sehr wohl, warum ältere Theorien hier von Zwecklosigkeit sprachen; der Ausdruck war allerdings ungenau.

Eine ausführliche Morphologie des Ornaments erübrigt sich hier, weil ihre Grundlagen in der theoretischen Morphologie von Raum, Kraft, Licht und Material enthalten sind[1]. Morphologie des Ornaments heißt ja Lehre der Stilprägnanz der sinnleeren Form und des Materialstiles, beide in ästhetischer Mutation. Es dürfte einleuchtend sein, wieso ich die Termini Figur, Muster (sogar für die Logik) der Ornamentik entlieh. Auch was Streuung, Reihung, Gruppierung, Regelmäßigkeit usw. sei, ist im Ornament am raschesten anschaulich festzulegen. Hier bekommt alle „sinnleere" Form künstlerisch ihren „Sinn". Sie bedeutet Freiheit und dies in prägnantester Weise durch die Stilprägnanz. Paradox kann man behaupten, die Freiheit wird hier zur Notwendigkeit und bekommt hier unter Umständen außerdem völlig den Charakter des Notwendigen in den Fällen der Generalisation, der Regelmäßigkeit, der Totalität, des Seinsstils. Die strengste Bindung wird zum Ausdruck und

[1] Schon der einfache Farbanstrich ist zum Ornament zu rechnen. Aus der Morphologie geht hervor, daß es Ornamente in der Fläche (gemalt, gezeichnet) als Relief (geritzt usw.) und als dreidimensionale Körper geben muß.

Symbol freier Wahl eben dieser Strenge. Ob Strenge und Seinsstil oder Chaotik und Werdensstil — immer steht hinter dem Stil die einheitliche Gesinnung als innere Form des Sinnes, als letzte Schicht der Einheitlichkeit, als der eigentliche Regent.

A. 2. Die Mimik ist die sinnleere Form der menschlichen Leibesbewegung als Symbol der gespielten Handlung. Das Instrument der Mimik ist dasselbe wie das des Tanzes, aber der symbolische Sinn ist ein anderer. Daraus folgt, daß beide Künste eine andere Auswahl innerhalb der überhaupt möglichen Leibesbewegungen treffen. Die Mimik, als Kunst verstanden, ist von den natürlichen Gebärden (die man gemeinhin ebenfalls mimisch nennt) dadurch verschieden, daß sie künstliche sind, nämlich gespielte. Ein Mensch, der völlig unschuldig verklagt ist, wird naturhaft in seinen Gebärden den Ausdruck der Unschuld haben. Ein Mensch, der schuldig ist, kann vor Gericht den Unschuldigen spielen, er nimmt Haltung und Ausdruck eines Unschuldigen an, ahmt ihn nach; Mimik wird zu Mimesis. Scheinbar ist gar kein Unterschied vorhanden, ob ein Schwindler vor Gericht oder ein Schauspieler auf der Bühne den Unschuldigen spielt — wenn sie ihre Rollen beidemal restlos täuschend beherrschen. Allein das eine Mal ist das „mimische Spiel" das profane Mittel, der Strafe zu entschlüpfen, das andere Mal ist es echtes ästhetisches Spiel, das alle Beteiligten mitspielen. Bei dem wirklich Unschuldigen ist die Gebärde Ausdruck, beim Schuldigen Betrug, beim Mimen, der jenseits von schuldig und unschuldig steht, Kunst. Schon das natürliche Mienenspiel hat meist einen Gegenspieler. Die Mimik des einzelnen setzt immer einen Partner als Mitspieler voraus, und sei es auch nur einen Zuschauer, der Mitwisser ist. Dies hindert nicht, daß der Schauspieler allein für sich mit oder ohne Spiegel seine Rolle ausprobiert, ästhetisch auskostet, er vertritt dann zugleich den Zuschauer oder Mitwisser darum, daß dies reines Spiel ist.

Das Spiel des „Hochstaplers", des gemeinen Betrügers, wird

in adäquater Haltung gar nicht ästhetisch betrachtet, obzwar uns hinterher dies „Spiel" nach der Entlarvung einen gewissen Spaß bereiten kann, aber das Wort „Spiel" ist hier in übertragenem Sinn gebraucht, das Spiel des Betrügers ist ihm kein ästhetisches Mittel. Umgekehrt gibt es bekanntlich naive Gemüter, die dem Schauspieler, der auf der Bühne den Bösewicht spielt, an den Hals springen möchten. Für die Mimik als eine der Künste ist Voraussetzung, daß sie echtes Spiel ist und in ästhetischer Haltung als solches verstanden wird. Das Künstlerische der Mimik ist, daß die sinnleere Form der Bewegungen (S^0) des Leibes (S^1) Symbol (S^3) dieses ihres Sinnes (S^2) wird, das bedeutet also zwar Symbol des Spieles, aber nicht des Spieles in seiner Freiheit schlechthin, wie der Tanz, sondern einer bestimmten gespielten Handlung.

Auch die Mimik mag selten in jener Reinheit vorkommen, in der sie die Definition meint. Für die Theorie ist die Loslösung des Begriffs aus seinen nächstverwandten Nachbarn nötig. Die Mimik ist übertragbar. Zwei verschiedene Schauspieler können „dieselbe" Rolle spielen. Jedesmal ist sie etwas verschieden und doch dieselbe dem Sinn nach, es wird dieselbe Handlung, wenn auch anders gespielt. Der Schauspieler ist der „Träger" der Rolle. Er ist in seiner Naturgegebenheit verschieden geeignet für sie, so daß sie stets etwas verzerrt in Erscheinung tritt. Man kann von der Idee der Rolle und der Idee des passendsten Schauspielers reden. Der Mime kann dieser Rolle so fremd gegenüberstehen, daß seine Leibesbewegung sich nicht ganz mit der Rolle deckt, sie hat einen gewissen Leerlauf. Fast jeder Schauspieler hat gewisse Handbewegungen, Körperstellungen, Kopfhaltungen, Blicke allgemein fertig bereit und läßt sie als Füllsel mit unterlaufen. Das Spiel kann dann im größten Umfang sich vom eigentlichen Sinn loslösen und doch aus Bewegungen bestehen, die nicht tänzerisch, sondern mimisch sind, nur Mimik ohne Bezug zur Rolle. Die Geste wird dann zur Pose. Die Geste (von gerere) ist die echte Hand-

lung, die Pose (von ponere) die gestellte Haltung, die gemachte Bewegung. Alle Pose ist Manier, also ein Sonderfall von L'art pour l'art, von Form um der Form willen, auch wenn sie zum Sinn nicht oder nicht recht paßt. Die Pose ist ein Hauptfaktor der Manieriertheit (ohne sie zu erschöpfen).

Verwandt mit der Pose ist die pantomimische Bewegung. Beim Tänzer wie beim Schauspieler eine Entgleisung! Ballspielbewegung ohne Ball ist pantomimischer Tanz, Ausdruck von Dingen (der nur durch Worte vermittelbar ist) durch stummes Zeigen, ist Mimik von Taubstummen und für solche.

Die Mimik, die ich in ihrer Reinheit konstruiere, kann stumm sein oder die Sprache begleiten. Beidemal ist das eigentlich Mimische die sinnleere Form an diesem gesamten Phänomen. Auch an der Sprache, am Wort des Schauspielers ist das Mimische nicht der Sinn des Wortes, sondern die sinnleere Form, mit der das Wort vorgetragen wird, also die nulldimensionalen Elemente des Klanges: akustischer Schall, Kraft und Zeitdauer, und das eindimensionale Element des Materials, d. h. der menschlichen Stimme, die materiell vom wirklich gegebenen Leib abhängt (Klangfarbe). Die Worte und ihr Sinn bleiben sich gleich, wenn verschiedene Schauspieler sie vortragen, aber der Vortrag selbst, die sinnleere Form, kann äußerst verschieden sein. So erfassen wir, auch wenn der Schauspieler eine für uns unverständliche Sprache spricht, das Mimische, und nicht nur das Mimische der Gesten, ebenso das der Stimme. Was unter Kunst zu verstehen sei, wird jetzt noch deutlicher: die sinnleere Form, in der das Wort vorgetragen ist, wird zum Symbol des Sinnes dieses Wortes. Es ist also hier noch gleichgültig, ob das durch die Sprache allein vermittelte, tonlos gelesen, schon Kunst sei (dies ist erst das Problem der Poesie); der Schauspieler ist schon Künstler, wenn das Substrat, an dem er seine Mimik bewährt, noch nicht Kunst — also z. B. Kino — ist (ebenso wie das Ornament rein als solches schon Kunst ist, auch wenn es als bloße Vorlage auf dem Papier steht).

Jeder Schauspieler bringt mit seiner Natur seinen natürlichen Stil mit, aber jede Rolle hat ihren eigenen Stil. Immer verbindet sich beides; der Schauspieler spielt sich und zugleich seine Rolle. Der Schauspieler als Spielzeug seiner selbst ist wie der Tänzer eigentlich nackt, wenn es sich um reinste Mimik handeln soll. Aber die Rolle fordert seine Verkleidung, die Larve, Maske, das Kostüm und sonstige Werkzeuge.

B. 2. Die Werkzeugkunst, Instrumentkunst, ist die sinnleere Form des Werkzeugs als Symbol seines Wirkens. Das Werkzeug hat zunächst seinen Zweck zu erfüllen. Soll es die ästhetische Einstellung hervorlocken, dann muß es in seinem freien Rest ästhetisch prägnant gestaltet werden; soll es künstlerisch sein, dann muß der freie Rest außerdem die Wirkungsweise physiognomisch ausdrücken. Das Werkzeug wird vom Menschen unmittelbar geleitet, es ist Handwerkzeug, Leibwerkzeug, Fortsetzung und Verbesserung der menschlichen Organe zur Herstellung bestimmter Werke. Was von der Mimik gesagt wurde, gilt auch für diese künstlichen Organe, nur mit der Einschränkung, daß hier das Mimische zum Physiognomischen erstarrt. Werkzeugkunst ist gewissermaßen gefrorene Mimik. Ebenso wie zur Mimik ist aber diese Kunst entsprechend der tabellarischen Übersicht (S. 503) dem Ornament benachbart. Der freie Rest des Werkzeugs wird ornamental, nebstdem, daß er mimisch wird. Aber dies Ornamentale liegt ganz im Werk beschlossen, es ist als profanes Mittel ein Werkzeug, als ästhetisches Mittel Schmuck, als Ornament und Mimik Kunstwerk. Trotzdem ist es etwas Besonderes neben Ornament und Mimik, denn die sinnleere Form von S^0 (Raum, Kraft, Licht) und von S^1 (Material) sind Symbol (S^3) ihres Sinnes (S^2), etwas zu bewirken. Es ist also der Sinn S^2 die logisch unterscheidende Seite dieser Kunst.

Die Werkzeuge sind formzerstörend oder formerhaltend, d. h. sie dienen zum Angriff oder zur Abwehr. Die mechanischen Angriffswerkzeuge — die chemischen kommen hier nicht in

Frage — mögen durch das Beispiel des Schwertes, die mechanischen Abwehrwerkzeuge durch das der Kleidung repräsentiert sein. Schon die ästhetische Behandlung, erst recht die künstlerische, macht sie zu Schmucksymbolen. Daher werden nur solche Werkzeuge zu Kunstwerken erhoben, die nicht ausschließlich zu profanen Zwecken dienen sollen. Ich konstruiere auch hier eine „reine" Werkzeugkunst; unter Schmuckschwert ist demnach nicht ein geschmücktes Schwert zu verstehen, ein Schwert, das Träger von Ornament ist. Vielmehr soll das Schwert selbst sozusagen Ornament werden. Es ist die Formprägnanz und Rassigkeit seiner Raumform sowie die Energie des Materialstils, die das profane Kulturobjekt, das selbst schon Zeuge der Geistigkeit ist, auch noch zum Symbol der Freiheit menschlichen Schaffens erhebt. Das Kunstschwert soll aber nicht nur Schmuckschwert sein, sondern physiognomisch den Charakter der gefährlichen Angriffswaffe haben. Der Werkzeugkünstler sucht also aus seinem inneren Vorrat, inneren Erleben von Mutationen die Formen aus, die den hier sinnhaft geforderten Charakter erzeugen. Maßgebend ist dabei, solange ich von der Kunst spreche und nicht vom Künstler — die Sache. Das Schwert muß nicht nur handlich sein, es soll schneidig wirken, sei es elegant oder prunkvoll, heldisch bescheiden oder heldisch protzig. Die Waffe ist zugleich Beispiel für Struktur.

Die Bekleidung überhaupt, also zunächst die menschliche Bekleidung, ist als Abwehrwerkzeug in mehrfachem Sinn zu verstehen: Abwehr gegen Blicke aus Schamhaftigkeit, gegen Temperaturschwankungen und gegen Verletzungen. Es ist ziemlich unbegreiflich, daß die künstlerische Bekleidung von vielen nicht als Kunst erkannt und anerkannt wird. Man nennt den Stil hier Mode, er ist aber ebenso Stil wie jede andere Gleichformigkeit auch. Kleider, Wäsche, Stiefel, Hüte sind, abgesehen davon, ob sie obendrein Ornament tragen oder nicht, selbst schon ihrer sinnleeren Form nach Symbole ihrer Bedeutung für Scham und Schutz. Hinter den schamfreien, schamlosen

oder schamvollen Gewändern steht die entsprechende Gesinnung. Die Rüstung des Ritters ist Symbol überall, wo es sich um Kunstformen handelt. Der flüchtigste Blick in die Kostümkunde müßte davon überzeugen, daß die Toga des römischen Senators wie das Sportkostüm von heute Symbole von Gesinnungen sind. Die glatten Uniformen der napoleonischen und der nachfolgenden Zeit sind generalisierend, sie machen aus jedem Soldaten und Offizier ein Wesen, das, von allen Zufälligkeiten der Bewegung unabhängig, sich gleich bleibt wie ein Schalentier, die bauschigen Mäntel des 17., die seidigen Joppen des 18. Jahrhunderts symbolisieren das Wandelbare und Momentane, sie sind spezialisierend. Die Glattheit des anliegenden, mehr schamlosen als verhüllenden Trikots ist Gegenpol der reichen Faltenmuster, Raffungen, Spannungen, Überfälle, Taschen, Bäusche. In ihrem sinnleeren Formbestand liegt das Künstlerische in jenem rein ornamentalen Sinne, von dem hier allein die Rede sein darf. Denn sobald die künstlerische Kleidung Symbol des Trägers wird, ist sie schon (als Kunstwerk) zur „Dekoration" zu rechnen.

Schwert und Kleid sind aus Unterganzen zusammengesetzt. Die Verbindung dieser Unterganzen ist ein besonderes Feld der Betätigung künstlerischer Symbolik. Es sind die mechanischen Kräfte, die symbolisch durch die Form betont und sichtbar gemacht werden. Das ist ein bekanntes Kapitel! Aber es ist theoretisch wichtig, die einzelnen Faktoren zu trennen, bewußt zu trennen. Daß die Schneiderphantasie sich auch des Tierleibes annehmen kann, sei nur nebenher erinnert (besonders bei Zäumung und Kleidung des Pferdes); ebenso, daß auch der kunstvolle Bucheinband in den Bereich der Bekleidungskunst gehört. Der Buchbinder ist darum noch kein Schneider, aber die künstlerische Aufgabe, falls beide Künstler sind, ist immer sinnhaft die nämliche: eine schützende, schmückende Hülle ornamental und mimisch-physiognomisch zum Formsymbol zu erheben. Im ornamentalen Faktor ist das Symbol der Freiheit des Schmuckes,

im physiognomischen das der Freiheit des Spieles beschlossen. Schmuck und Spiel sind allemal „frei", aber erst in der Kunst sind sie als frei durch die Form symbolisiert. Die nahe Beziehung der Werkzeugkunst zur Mimik wird in der Verkleidung des Schauspielers am greifbarsten, aber sie ist von da aus überall zu entdecken, auf dem Kostümfest, in den Volkstrachten, in den Trachten der Geistlichkeit, der Krieger, Innungen, Amtspersonen usw. Es gibt vielleicht zu denken, daß bei Brautpaaren immer noch die Braut als Schneewittchen, der Bräutigam als schwarzer Mann auftritt, eine Schwarz-Weiß-Symbolik. Dies eine Beispiel vertrete alle Farbensymbolik in der Werkzeugkunst überhaupt, einschließlich der sonstigen optischen Symbolik. Glänzend auftreten heißt wirklichen „Glanz" mit in Rechnung stellen, sei es bei Schwert, Rüstung, Zaumzeug, sei es bei goldenen Kragen.

Das Werkzeug, das zum Kunstwerk erhoben werden soll, kann selbst schon Sinnsymbol sein, Zepter, Krummstab; es ist dann Attribut (S^3), aber an sich noch kein Kunstwerk.

Die Bezeichnung „Instrumentkunst" darf nicht mit der Instrumentalkunst der Musik verwechselt werden. Die Musik wird durch Instrumente erzeugt, aber diese, z. B. der Trommelklöppel, der Fiedelbogen sind selbst profane Werke S^2, nicht ästhetische oder gar Kunstwerke. Aber es besteht kein Hindernis, auch Musikinstrumente ästhetisch und sogar als Kunstwerke zu bilden. Bei Geigen meinen Kenner die Güte des Klanges an der Rassigkeit der Geigenform ablesen zu können. Auch hier ist nicht von Schmuck auf dem Instrument, auf der Harfe, Laute usw. die Rede, sondern von der Raum-Kraft-Lichtform S^0 und der Materialform S^1 der Instrumente selbst; sie werden als Ganze zu Schmuck nebst ihrer Brauchbarkeit als Instrumente.

A. 3. Die Musik ist die sinnleere Form des akustischen Spieles als Symbol ihres Sinnes. Der Sinn des akustischen Spieles ist

selbstverständlich der allgemeine von Spiel überhaupt, weshalb Musik ebenso wie Tanz Symbol der menschlichen Freiheit ist, aber innerhalb dieses allgemeinen Sinnes von Spiel ist der Sinn der Musik der besondere, der sich aus dem Spiel mit der Welt des Akustischen ergibt. Orientiert man sich (wie im nächsten Kapitel) von der Person her (psychologisch), dann wird man die Musik wie alle Kunst als Symbol des Künstlers, also hier des Spielers erkennen. Orientiert man sich von der Sache her, dann ist Musik das Symbol der akustischen Möglichkeiten als eines sachlichen Zusammenhanges.

Die nulldimensionalen Elemente der Musik sind Ton, Zeit, Kraft. Man sagt gewöhnlich, der Ton „hat" Dauer und Stärke; dadurch verschleiert man, daß der Ton selbst koordiniert neben Dauer und Stärke zu fassen ist. Dauer und Ton sind voneinander unabhängige Variable, ebenso Stärke und Ton. Es gibt auch Dauer und Stärke in anderen Zusammenhängen, z. B. in optischen[1]. Das Spezifische des Tones ist das, was man die Tonqualität genannt hat[2]. Dieses Spezifische kehrt in verschiedenen Tonhöhenlagen wieder, wer das sogenannte absolute Tonhöhenbewußtsein hat, hört die Tonqualität unmittelbar, er „kennt" den Ton a und zugleich seine Höhenlage (eingestrichenes, zweigestrichenes a). Wie der Raum die allgemeine Sinnvariante ist und in ihm unendlich viele Figurarten möglich sind, deren jede in abermals unendlich vielen Lagen gedacht werden kann, so ist das Tönende die allgemeine Sinnvariante und in ihm sind unendlich viele Figurarten, nämlich Töne, möglich, die ebenfalls in verschiedenen „Lagen" vorkommen. Aber während die Raumfiguren a priori gedacht werden können, sind die Töne empirisch gefunden, die Zahl der Lagen ist begrenzt. Wir ordnen

[1] Es gibt allerdings keinen Ton ohne Dauer und Stärke, trotzdem ist er für sich unabhängig variabel, nämlich bei gleichbleibender Dauer und Stärke. Aber es gibt ebenso auch kein optisches Phänomen ohne Dauer und Stärke und hier zweifelt man nicht an der Koordination von Licht, Kraft und Zeit. „Unabhängig variabel" ist hier zu verstehen als für unser Denken trennbar.

[2] Géza Révész, Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Lpg. 1913.

die Töne in stetigen Reihen und gliedern sie entsprechend der Wiederkehr der Tonqualität nach Oktaven. Innerhalb der Oktave ersetzt jede mit Tönen spielende Epoche die stetige Reihe durch unstetige Stufen. Nach Abstand und Zahl der Stufen wechseln die Tonsysteme (pythagoreische Stimmung nach Quinten, reine Stimmung nach Terzen usw.). In jedem Tonsystem ist die „Reihe" ein grundlegendes geordnetes Muster, das als „Tonleiter" in Tonarten transponierbar ist; also von C-Dur in G-Dur; aber Voraussetzung bleibt das Tonsystem. Während der Begriff: das „Tönende" den Sinn S^0 meint, bezieht sich die Tonqualität innerhalb dieses Sinnes auf die Figur, und zwar ihrer Gestalt und Lage nach. Die Tonhöhe, die physikalisch von der Geschwindigkeit der Schwingungen abhängt, ist kontinuierlich variabel. Aber weil immer auf diesem Wege notwendigerweise nach einer zunehmenden Steigerung die Geschwindigkeit sich verdoppelt, so kehren dann in höheren Lagen die nämlichen Gestalten c, cis, d, dis usw. wieder. So ist das c-hafte, das g-hafte der eigentliche Gestaltfaktor der Tonfigur, die Tonhöhe aber der Größenfaktor. Größe ist dabei nicht auf Dauer und Stärke bezogen, auch nicht auf ästhetische oder auch nur auf psychologische Größe des Eindrucks. Zwei Töne haben ihren Abstand innerhalb der Tonreihe, diese Größe des Abstands ist für das Tonmuster maßgebend. Um aber diesen Abstand messen, als Größe bezeichnen zu können, müssen die Töne selbst schon dank ihrer Lage in der Tonreihe den Größenfaktor enthalten.

Die Morphologie der Musik baut sich auf diesen Grundlagen auf. Wir variieren den Ton erst für sich, ebenso (was oben S. 241 und 234 skizziert wurde) Kraft und Zeit für sich, um sie dann zu kombinieren. Diese Kraft-Zeit-Tonkomplexe, diese Töne bestimmter Stärke und Dauer, kombinieren wir zu Mustern, die ihrerseits nach Größe und Gestalt variieren. Nach Größe: in Tempo und in Rhythmus; nach Gestalt in allen fünf logischen Stilarten, also figural, vizinal, ordinal (Takt), dividual und har-

monial. Die Stilart der Dividualität bezieht sich auf Simultaneität und Sukzession, also das, was in der Musik als Harmonie und Melodie bezeichnet wird. Aber dieser Begriff von Harmonie ist nicht identisch mit dem Harmonischen des Zusammenklingens im Sinne einer Tonverwandtschaft. Simultaneität bedeutet einfach die Gleichzeitigkeit der Töne ohne Rücksicht auf die Frage ihres Wohlklanges. Das Problem des Wohlklanges ist ein besonderes daneben, es entspricht dem, was ich unter dem Stil der Harmonialität, also als Reihe des Disharmonischen bis zum Harmonischen verstehe.

Die Muster der Elemente Ton, Kraft, Zeit (S^0) sind abstrakt vorstellbar, sie sind real nur möglich durch tönende Körper, durch Instrumente und die dadurch erzeugten Luftschwingungen. Dem Material der Körper nach unterscheiden wir die Klangfarbe (S^1), logisch gehört diese zu dem Begriff des Materialstiles. Die menschliche Stimme ist das dem Menschen vielleicht nächstliegende Material; wie das Kind seine Experimente zuerst mit der Stimme macht, ehe es etwa am Klopfen mit Hand und Fuß das akustische Moment beachtet, so mag auch die Stimme das urtümlichste Instrument der Musik sein. Der Gesang steht mit dem Sprachgesang in kontinuierlicher Verbindung. Die Sprache selbst enthält mindestens eine Gelegenheit zur Erweckung des Musikalischen.

Alle Tonfiguren und Tonmuster in allen ihren Klangfarben mutieren wir, sobald wir uns in ästhetischer Sinnrichtung zu ihnen einstellen. Wir spielen mit den Klängen; der Sänger spielt zugleich mit seinem gesamten Stimmapparat, und da er mit der Ganzheit seines Leibes und seiner Seele unlöslich zusammenhängt, spielt er mit sich selbst oder „auf sich selbst" als Instrument, genau so wie der Tänzer. „Als Spiel" ist die Musik nur eine Spezialisierung des Tanzes. Aber sie muß nicht immer reines Spiel, absolut freier Rest sein; sie kann auch statt dessen eine gespielte Handlung bedeuten, also mimisch sein. Alle Musik, die etwas in Musik setzt, alle Programm-Musik ist mimisch.

Wie der Schauspieler eine Rolle spielt, so die mimische Musik ihr „Programm". Aber der musikalische Faktor ist weder der tänzerische des freien Spieles noch der mimische gespielter Handlung (oder Stimmung), sondern, daß die sinnleere Form von Ton, Zeit, Kraft S^0 in ihrer Mutation samt der Klangfarbe S^1 in ihrer Mutation zum Symbol dieses ihres Sinnes werden, und das besagt: der Tonwelt selbst. Der Musiker entdeckt in der Tonwelt, die jeweils durch die Wahl der Tonleiter axiomatisch schon ihre Urgesetze enthält, durch die Wahl der Instrumente ihre Klangfarbe hat, stilprägnante Muster als Symbol des Akustischen; das echt Musikalische ist nicht Spiel mit dem eigenen Leib (obwohl der aktive Musiker selbst mit dem Körper sich bewegt), sondern Spiel „mit" den Tönen als ein Spiel „der" Töne. In der Musik als reiner Kunst tönt die Tonwelt selbst nach ihren eigenen Gesetzen jenseits des Menschen, der nur das transparente Werkzeug ist. Die Musik ist das Symbol der Autonomie der Stimmung. Sie bringt uns zwar in unseren Mutationen Stimmungen, die wir sonst in ihrer allgemeinen Art auch kennen: Trauer, Freude, Beschaulichkeit, Raserei, schmeichelndes Werben, heroische Größe, aber immer in einer nur innerhalb der Musik möglichen Besonderung, sie ist in dieser absolut schöpferisch.

Es ist in der hier skizzierten Auffassung vom Wesen der Musik implizite enthalten, daß sie in ihrem zeitlichen Ablauf auch einen Stimmungsablauf, Spannung und Lösung, haben kann und dies mehr als jede andere innerhalb der Künste.

Diese skizzenhaften Andeutungen beziehen sich zugleich auf die Sprechmusik und die Sprachmusik, die erstere in gewissem Grade in jede Sprache, jeden Dialekt transponierbar, die letztere in jeder Sprache nach Vokalreichtum, Konsonantenverbindung, Wortverbindung, Wortendungen usw. spezifisch.

Ich nannte als Elemente der Musik nur Ton, Zeit, Kraft. Man hört neuerdings viel von Raum in der Musik. Dabei hat man auseinanderzuhalten, inwieweit nur die Mutation in Raum

gemeint ist (Tiefe als Hintereinander, nebst Höhenachse und Linienhaftigkeit des Melodischen) und inwieweit der Raum im Sinne realer Orte. Auch dies zweite hat seine Bedeutung. Da alle Musik durch Körper (Instrumente bzw. Menschenkehlen) erzeugt wird, ist sie örtlich gebunden. Der Wechselgesang von Priester und am anderen Ende der Kirche befindlichem Gesangschor, der Gemeindegesang, das Näherkommen und sich Entfernen von Musik bei sich bewegenden Musikanten, schließlich auch das Echo, soweit es gespielt wird, gehört hierher. In allen diesen Fällen darf man das Räumliche im realen Sinn als architektonischen Einschlag auffassen.

B. 3. Die Leitkunst ist die sinnleere Form von Platz und Weg als Symbol dieses ihres Sinnes: nämlich Ort und Leitung einer bestimmten Handlung oder bestimmter Handlungen zu sein.

Die nulldimensionalen Elemente Raum, Kraft, Licht und die eindimensionalen der Materialien sind so geformt, daß Plätze und Wege sich ergeben, bloße Bodenabsteckungen oder geschlossene oder mindestens abgesteckte Räume, die als Hohlkörper die Handelnden in sich aufnehmen bzw. die Abläufe, um die es sich handelt. Der freie Rest, der bei der Erfüllung dieser Aufgabe bleibt, wird durch ästhetische Prägnanz bestimmt, wenn das Bauwerk ein ästhetisches Mittel, Schmuck, werden soll. Der schmucke Bau rückt ein in die Reihe der Elemente des Kunstwerks, wenn er durch Stilprägnanz zum eindeutigen Ausdruck derjenigen Gesinnung wird, in der die Handlung abläuft oder in der ablaufend sie gemeint wird.

Die künstlerische Symbolik der Baukunst bezieht sich primär auf die sinnleere Hohlraumform in ihrer Beziehung zur Handlung der Benutzer, zum Vorstellungsablauf, wobei an die adäquate Benutzung zu denken ist. Eine Kirche kann künstlerisch nur von dem erfaßt werden, der den Sinn der Kirche, den kultischen Zweck in seinen Einzelheiten kennt und in Rech-

nung stellt. Wer die Kirche ohne die Zweckgesinnung betrachtet, hat nur die ästhetische Einstellung, er sieht den Schmuckbau, nicht das Kunstwerk. Wenn das Verständnis für den Zweck und die Zweckgesinnung durch Zerreißen der Tradition verloren gegangen ist, oder wir sonst vor uns fremdartigen Bauten fremder Kultur stehen, ist uns die Reduktion auf das nur Ästhetische aufgezwungen, aber wir können wenigstens die Gesinnung auf dem Wege der Mutation erschließen und haben dann, wenn nicht die volle künstlerische Einstellung, so doch den Pfeil zu ihr in uns.

Die künstlerische Symbolik der Baukunst liegt sekundär in der mimischen Ausdruckskraft der Körperformen als zweckvoller Unterganzer. Der Innenraum der Kirche ist für den Gottesdienst da, hat den Zweck menschlicher Handlung; dagegen der Pfeiler ist für das Gewölbe da, er hat den Zweck, zu stützen. Diese internen Zwecke im Bauganzen sind durch Glieder erfüllt, die sich zum Ganzen verhalten wie Werkzeuge oder Organe. Über diesen Vergleich führt der Weg zu einer Mimik der toten Objekte; sie werden im Sinne der Werkzeugkunst künstlerisch behandelt. Im Bauwerk sind daher die zuvor besprochenen Schmuckkünste, Ornament und Werkzeugkunst, ihrem Wesen nach mit enthalten. Denn das Bauwerk erhält durch die Formung des freien Restes im Sinne ästhetischer Stilprägnanz Ornamentcharakter, es hat seinen ornamentalen Faktor; und durch jene Mimik des Unterganzen (der Säule, der Wand, der Gesimse usw.) Werkzeugkunst-Charakter, es hat einen instrumentalen Charakter.

Aber die Form der Unterganzen, d. h. der einzelnen Körper, die den Hohlraum umgrenzen oder gliedern, kann selbst schon für die Handlung des Ganzen symbolisch gebildet sein. Der Stil der Vollraumform ist an sich entscheidend für den Stil der Hohlraumform (vgl. S. 222 ff.), da erst er es ist, der über Addition und Division das letzte Wort spricht (dies ist in der Theorie der Raumform völlig „erledigt“ und hier als fertiges Ergebnis ein-

zusetzen); aber außerdem kann die Vollraumform unmittelbar nach der Proportion, nach dem kristallomorphen oder organomorphen Stil, nach Kraftausgang oder Kraftdurchlaß usw. die Gesinnung der Handlung — z. B. als sakral-feierliche, als spezifisch-katholische, als mönchische oder erzbischöfliche usw. — spiegeln.

Entsprechendes gilt für die Lichtform. Frontalität und Diagonalität, Lichtsprung und Lichtfluß usw. sind symbolisch für den Sinn des Bauwerks (S^2). Das künstliche Licht ist völlig lenkbar für diese Symbolik, das natürliche wenigstens im räumlichen Einfallen durch Fenster und Türen. Es ist dämpfbar und färbbar durch farbiges Glas oder Vorhänge. Das Licht außen scheint völlig naturgegeben, aber der Reliefgrad der Fassaden ist ein Mittel, Schattengrade und somit Kontraste für alle Momente, wo die Sonne voll ihr Licht über den Bau ergießt, zu erzeugen. Die gesamte Farbensymbolik ist ein Faktor der Lichtsymbolik. Hier ist aber schon schwer zu trennen, wie viele von diesen Bestandstücken des Kunstwerks Ornament sind. Der Anstrich von Farbe gehört zum Ornament, es ist aber schwer zu unterscheiden, inwieweit schon die Wahl der Farbe im roh gelassenen Stein oder Holz, in der voraus in Rechnung gestellten Patina der Metalle etwa auch zum Ornamentalen, wenn nicht zum Ornament zu rechnen seien. Aber auch hier, bei der Bestimmung der Künste kommt es mehr darauf an, den Kern der Begriffe zu treffen, als die fließenden Grenzen abzufangen.

In diese Überlegungen, wie weit wir die Zweckbestimmung des Bauwerks, wie weit wir die reinen Unterganzen für die Erfassung des „Künstlerischen" zu beachten haben, spielt der Unterschied hinein, ob man das Werk „begeht" oder nur besieht; bzw. statt begeht, je nach der Art des Bauwerks es „besitzt" oder sonst real benutzt. Keinesfalls ist es richtig, zu lehren, die Baukunst sei nur für das Auge da. Sie ist auch für das Auge da. Aber wir haben als ganze Menschen mit unserem ganzen Leib zu ihm eine Beziehung. Ein Stuhl ist nicht nur für das Auge da!

Je nach den Zwecken unterscheiden wir innerhalb der Baukunst: die Architektur, die Kunst der Möbel, zu denen ich auch die keramischen und aus sonstigem Material hergestellten Gefäße rechne[1].

Die Architektur im engeren Sinn hat unverrückbar festen Boden, sie haftet an einem Stück Erdoberfläche (der gelegentliche Transport großer Gebäude ändert daran nichts, denn selbst wenn er einmal nötig wird (z. B. soll einmal irgendwo ein ganzer Bahnhof gehoben und verschoben worden sein, weil das billiger kam als Abbruch und Neubau), so gehört diese Mobilität nicht zum Wesen der Sache. Die Möbel sind verstellbar. Es gehört zu ihrem Wesen, daß sie je nach Bedarf umgestellt werden können, vor allem Gefäße, Teppiche, Sitzmöbel, Liegemöbel, Tische, Schränke, Schachteln usw. „Eingebaute Möbel", wie z. B. eingebaute Schränke, mag man zur Architektur zählen oder zu den Möbeln, die begriffliche Grenze beider kann fließend bleiben.

Alle Fahrzeuge und Raumaufbauten für den Transport von Menschen (von den Sänften, Kaleschen bis zu den modernsten Fahrzeugen) sind in ihren Aufbauten Architektur im engsten Sinn, nur tragbare und auf Rädern fahrbare Architektur, also, da Architektur eigentlich unverrückbaren Boden hat, sozusagen das Mittelglied von ihr zum Möbel.

Zur Architektur im oben gemeinten Sinne gehört auch der gesamte Freiraumbau als Kunstwerk, die Brücke, die Stadt, der Garten, der Friedhof und die erst jüngst bewußt gewordene Aufgabe, auch die Landschaft im Großen künstlerisch zu gestalten.

Die Baukunst ist künstlerische Raumleitung, sie legt die Stimmung der Handlung und des Handlungsablaufes symboli-

[1] Der heutige Sprachgebrauch bezeichnet den Künstler, der Möbel entwirft, als Innenarchitekten, zählt also Möbel zu einer Innenarchitektur als Gegensatz zur Architektur. Aber „Innenarchitektur" ist auch Architektur. Die Gefäße hierher zu rechnen ist ungewohnt, aber sachlich gerechtfertigt.

sierend in das Gebäude hinein. In diesem Sinne ist Schlegels Wort von der gefrorenen Musik immer wieder zu zitieren. Versuche, diesen Vergleich auszuspinnen und etwa musikalische Tonverhältnisse auf räumliche Proportionen anzuwenden, sind abstrus und ein mißverstehendes Wörtlichnehmen, wo nur eine Methapher vorliegt. Proportionssysteme aufzustellen und teils mit Geheimnis zu verhüllen, teils als unfehlbar wirkende Kunstmittel zu verkünden, wird immer seine eifrigen Liebhaber finden. Richtig daran ist sicher, daß jede Proportion mutativ etwas bedeutet und somit für die Symbolik ihre Bedeutung hat, nur ist diese — kaum zu überschätzende — Bedeutung um nichts bedeutender als die aller anderen Faktoren.

Bauwerke können Reservate sein (S^3), sie sind dann als solche noch keine Kunstwerke, aber Bauwerke können Reservate und Kunstwerke zugleich sein.

Jede der vier Untergattungen, die Architektur im engeren Sinn, die Fahrzeuge, die Möbel, die Gefäße erzeugen aus ihren eigenen Zweckbedingungen ihre besonderen Formtypen. Aber die Formen sind auch wechselweise übertragbar. Typistisch kann ein Schrank als Palast, eine Kanzel als Pokal geformt sein. Aber es ist nicht Typismus[1], wenn die Großarchitektur auf die Kleinarchitektur, etwa auf die Tabernakel der Sakramentshäuser oder die Monstranzen übertragen wird. Es ändert sich der Maßstab; die Befreiung von mancherlei Abhängigkeit der Großarchitektur (von der Rücksicht auf Haltbarkeit, Kostspieligkeit usw.) ergibt frei abgeleitete Gebilde, Spielformen der Großarchitektur. Diese Überlegung führt zum Bewußtsein, eine wie grundlegende Bedeutung hier die Zweckform von S^2 trägt. Ein Gefäß z. B., ob Becher oder Wanne, ist „oben offen" und ist von dem Zwang vertikaler Wandung frei. Die Betonung solcher jeweilig aus dem Zweck stammender Formvarianten ist eindringliche Vergegenwärtigung der Symbolkraft der Form für ihren besonderen Sinn, für apersonale, rein sachlich ge-

[1] Vgl. über Typismus, S. 418.

meinte Kunst. Man hüte sich, die typistische Formübertragung engsichtig zu verdammen, aber die ursprüngliche Zugehörigkeit einer Form zu einem Sinntypus verweist auf die letzte Wurzel aller Architektur, auf die Vorstellung eines einzelnen Zweckes und die zugehörige Vorstellung der dem Zweck gemäßen Form. Diese Vorstellungen verdichten sich aber hier zu Schmuck, zu Gegenständen im Raum, sie werden nicht in Spiel umgesetzt.

A. 4. Die Dichtkunst ist die sinnleere Form des Vorstellungsspieles als Symbol dieses Spieles. Man kann sie metaphorisch als eine Musik von Vorstellungen bezeichnen. Während Tanz und Mimik Bewegungsabläufe an einem bleibenden Substrat sind, besteht Musik und Poesie in einer Kette hintereinander immer neu auftretender, einander sich ablösender Figuren der Töne dort, der Vorstellungen hier. Bei der Musik fassen wir durch die zwischen den Tönen bestehende Spannung: die Melodie, das rhythmische Motiv als Ganzes auf, erleben den Zusammenhang sich ablösender, teils wiederholender Satzteile oder den ganzer Sätze einer Symphonie. In der Poesie besteht eine ähnliche Verspannung von Vorstellung zu Vorstellung in einer Kausalität, die als gespielte Kausalität zu bezeichnen ist. Die sinnleere Form des Vorstellungsspieles ergibt sich aus der Verbindung der Vorstellungen, also figural aus den Vorstellungen selbst, vizinal aus der Streuung, Reihung, Gruppierung, ordinal aus der Spielregel, d. h. aus der poetischen Kausalität, der gespielten Folgerichtigkeit des Ablaufs von Anfang über Verkettung, Verwicklung, Spannung zu Katastrophe oder friedlichem Schluß, dividual aus der Isolierung aller Vorstellungen als selbständigen Unterganzen oder aus der Verschwommenheit aller Vorstellungen als bloßen Bruchteilen innerhalb einer gemeinsamen Sinnkontur, harmonial aus der Ausgeglichenheit innerhalb der verknüpften Figuren oder in höherer Stufe innerhalb der verknüpften Stile. Das Charakteristische der poetischen Kausalität oder Spielregel läßt sich relativ leicht dort erkennen,

wo die Erzählung ein langausgesponnenes Rätsel darstellt, das sich abschnittweise oder erst am Ende auf einen Schlag vor dem Leser löst, oder das nur für die Personen der Erzählung selbst Rätsel ist und für diese sich löst. Die Lösung der Rätsel bildet dann den poetischen Schluß.

Ich rede auch hier von der „reinen" Kunst. Jeder weiß, daß alle Poesie durch Sprache in Erscheinung tritt, und daß dann die Kunst der Sprachdichtung auf dem Verhältnis von Sprache zu Dichtung beruht. Allein dies ist eben schon die Verschmelzung zweier Künste: Poesie und Sprachmusik. Die „reine" Poesie ist die hinter der Wortreihe stehende Vorstellungskette, es handelt sich um jenen sinnhaften Grundbestand, der in jede Sprache übersetzbar ist und übrig bleibt, wenn die Sprachmusik bei der Übersetzung verloren geht oder ihr Symbolverhältnis zum Sinn einbüßt. Primitiv gesagt: die Geschichten vom Trojanerkrieg, von Odysseus, vom Faust, von Michael Kohlhaas, die Märchen von Tausendundeiner Nacht, die nur wenige Europäer in der Ursprache lesen, die Mythen und Märchen, Sagen und Schwänke, das sind Dichtungen im eigentlichen Wortsinn. Und schon sie haben ihre Form. Jede Geschichte hat ihre „Figuren", sowohl Reinecke Fuchs wie der Tasso, die „Geschichten" Herodots und die der Brüder Karamasow. Jede hat ihren Stil der Verknüpfung der Figuren. Nur dort, wo die Figuren Spielfiguren sind und mit ihnen gespielt wird, kann von Dichtung geredet werden; dies ist die notwendige, aber noch nicht hinreichende Voraussetzung. Das Vorstellungsspiel ist frei, es hat seine eigene Kausalität, seine dichterische, erfinderische Folgerichtigkeit. Dabei kann jede Figur und die ganze Geschichte Sinnsymbol (S^s) sein, Repräsentant, Personifikation, ohne daß schon ein Kunstwerk daraus wird. Erst wenn die sinnleere Form des Ablaufs der Vorstellungen Symbol der Geschichte selbst wird, entsteht aus der Erdichtung die Dichtkunst. Hiermit meine ich, daß ein und dieselbe Geschichte sehr verschieden erzählt werden kann, es braucht nicht nur auf die

trockene, verkürzende Inhaltsangabe verwiesen zu werden, oder umgekehrt auf die Ausspinnung einer kurzen Zeitungsnotiz zu einer langen, hochkünstlerischen Novelle (Kellers Romeo und Julia auf dem Dorf), ich rede auch nicht von so grundverschiedener Umdichtung ein und derselben Geschichte wie der Jungfrau von Orléans von Schiller und der Heiligen Johanna von Shaw. Denn letzteres bezieht sich auf den Gesinnungsunterschied beider Dichter. Vielmehr steckt ohne jede Konfrontation, in jeder Formung für sich schon eine bestimmte sinnleere Abfolge, eine Exposition, ein Gegen- und Miteinander der Figuren, eine Szenenfolge („Szene" auch im Epos, im Roman verstanden), kurz, eine Führung, Leitung und ein Gang innerhalb dieser Leitung in gleichmäßigem oder wechselndem, in behaglichem oder atemraubendem Tempo, in einem Rhythmus des Sinnes, der ganz in der freien Wahl des Dichters liegt, in gewissen Regelmäßigkeiten usw., die ausschließlich die Form des Sinnes, die innere Form angehen, also in allgemeinster, theoretischer Sicht unter den Begriff der Logik der Erzählung fallen (vgl. oben: sinnleere Form des Sinnes, S. 20 ff.). Vorzüglich wird die Regelmäßigkeit des Ablaufes z. B. in der Symmetrie der Akte von Schillers Maria Stuart klar[1]. Die sinnleere Form, in die der Dichter die Vorstellungen einschmilzt, die sinnleere Struktur, an der er sie aufreiht, die sinnleere Textur, in die er sie einspinnt, sie tragen in sich den Mutationszwang, der die Geschichte selbst umfärbt, bändigt oder dahinströmen macht.

Schon Zahl und Charakter der einzelnen Figuren sind für den gesamten Stil der Dichtung von Einfluß: das Personenverzeichnis des Götz und das der Iphigenie. Selbstverständlich gilt das ebenso von Romanen (Epen) wie für Dramen und auch die Lyrik hat mitunter mehrere Personen in sich. Aber freilich wird in echter Lyrik immer das Ich das Zentrum bleiben. Man hat Lyrik, Drama und Epos auf ich, du, er bezogen; jedenfalls liegt

[1] Aufgedeckt von O. Walzel, Gestalt und Gehalt im Kunstwerk des Dichters, Neubabelsberg 1923, S. 285 (Handbuch der Literaturwissenschaft).

hierin der Hinweis auf die Ich-förmigkeit, Du-förmigkeit, Er-förmigkeit als Formen des Sinnes. Man kann denselben Sinn in diesen drei Formen vorbringen, mindestens Dramen episch nacherzählen, Epen dramatisieren und mit Rede und Gegenrede durchsetzen, wie im Drama einzelne epische Erzählungen einflechtbar sind (die Geschichte vom Ring im Nathan). Man wird trotzdem anerkennen, daß die Geschichte von sich aus in einer bestimmten Form erst die ihr adäquate erlangt. Dies auszuführen ist nicht meine Sache; mir handelt es sich nur um den Hinweis auf das eigentlich Künstlerische in der Poesie — als reiner Poesie — also unter vorläufiger Absehung vom „Sprachleib".

Die Kategorien des Tragischen und Komischen vermag ich nicht als künstlerische anzuerkennen. Gewiß gibt es Vorstellungsabläufe, die uns traurig stimmen und alle jene viel und tief erörterten Beziehungen zu Schicksal, Charakter, Ethik haben, die dann für die Gesamtstimmung tonangebend sind; ebenso Geschichten, die uns fortgesetzt belustigen und mit heiterem Schluß entlassen. Allein das sind Varianten der Sinnzusammenhänge selbst, nicht eigentlich mit der inneren Form des Sinnes identisch. Allerdings ist alles so verzahnt in dieser Welt, daß z. B. alles Heitere: Witz, Humor, Satire, Sarkasmus usw. auf einem Sinnesspiel beruht, dessen zugrunde liegende Form als logische (bzw. unlogische) Form deutlich erkannt werden kann. Immer überschaut man zugleich das Unrichtige des Vordergrundes und das Richtige des im Hintergrunde Gemeinten. Jede Komödie ist eine Komödie der Irrungen. Aber auch das Tragische ist stets eine Tragödie der Irrungen, nur sind es unheilbare Irrungen. Alle Komik löst sich rational auf, alle Tragik ist irrational, das Tragische ist das an seinem Konflikt mit dem Dasein Scheiternde, der unlösbare Widerspruch. Aber, obwohl das Komische und Tragische selbst ihre sinnleere Form haben, wird nicht sie zum Symbol des Sinnes. Das nur Witzige, Komische und das nur Tragische oder gar nur Traurige ist an sich

noch nicht künstlerisch; es ist auch kein Prärogativ der Poesie, es gibt auch Komik und Tragik, sicher mindestens das Heitere und Traurige im Tanz, in Mimik und Musik — und vor allem selbstverständlich im Leben.

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Begriff der Poesie läßt sich die häufig vertretene Behauptung, Geschichtsschreibung sei eine Kunst, und das kann nur heißen Dichtkunst, klären. Auch hier sehe ich von der Sprachmusik ab, denn daß der Wissenschaftler sprachmusikalisch schreiben kann, ist eine Sache für sich. Geschichtswissenschaft erzählt real gewesene menschliche Handlungen auf Grund der jeweils erreichten Kenntnis dieser Vorgänge, also je nach der Überlieferung und dem Verständnis für das Überlieferte. Denn die Überlieferung ist selbst schon Vorstellungsreihe, kann also fehlerhaft sein und ist immer lückenhaft, so daß es die Aufgabe des Forschers ist, aus den Trümmern der Kurve den einstigen Verlauf, aus den trügerischen Verfärbungen die ursprüngliche Farbe zu rekonstruieren. In diesem Bemühen nach strenger Objektivität spielt jedem Historiker die unauslöschliche Subjektivität seines Charakters, seiner eigenen historischen und soziologischen Bedingtheit einen Streich. Die daraus erwachsende Skepsis hebt sich selbst auf, da zwar jeder Historiker alles Gewesene durch seine besondere Brille sieht, aber trotzdem sieht jeder dasselbe Objekt. Eitelkeit verführt wohl mitunter dazu, die Brille für das Wichtige zu halten, für wichtiger als das durch sie Gesehene. Gewiß wird nun jeder Beurteiler eines einzelnen Historikers dessen Brille merken und, indem er feststellend vom Geschichtsschreiber sagt: „ob er englische Geschichte des 17. Jahrhunderts oder preußische des 18. Jahrhunderts schreibt, immer ist er der gleiche", sich für das Persönliche dieses Schriftstellers interessieren. Aber er muß doch ebenso erkennen und zugeben, daß das durch diese Brille Gesehene, eben die englische Geschichte des 17. Jahrhunderts, etwas total anderes ist als die durch die nämliche Brille gesehene preußische des 18. Jahrhunderts. Wissenschaftlich

eingestellte Historiker stellen geschichtliche Abläufe nicht dazu dar, damit man an diesem (dann gleichgültigen) Substrat ihre Brille bewundere, sondern weil sie ihren Vorgängern bis hinauf zu den Urkunden vorwerfen, daß sie die Dinge falsch bzw. subjektiv gesehen hätten. In diesem Sinne kann sich der Historiker zwar nie auslöschen, aber Ranke sagte auch nur, er möchte sich auslöschen, worin die Tendenz liegt, nicht mit Vorstellungen frei zu spielen, sondern die Objekte möglichst objektiv, als „sie selbst" zu erkennen. Der Dichter kann eine historische Begebenheit historischer Personen benutzen, um mit ihnen zu spielen und die Form ihres Spieles so zu gestalten, daß sie Symbol dieses Geschehens wird, er dichtet Sagen oder Mythen, er schreibt historische Romane, historische Dramen, Balladen. Also im bloßen Verhalten zum real Gewesenen liegt der Unterschied: der Wissenschaftler forscht nach dem Objektiven (auch wenn er es nicht erreicht, nicht genau erreichen kann), aber er spielt nicht frei. Gern und kritiklos, als ob es freie Erfindung wäre, greift der Dichter das Objektive auf, er spart dabei bis zu einem gewissen Grade die eigene Erfindung, und spielt mit diesen Vorstellungen frei. Aber ebenso ist ein Unterschied in der sinnleeren Form. Auch die Erzählung des Historikers hat ihren freien Rest; ihn engt er ein nach den Prinzipien der Brauchbarkeit, Handlichkeit (für das Publikum z. B., für Schüler, für Patrioten, für Gelehrte), Sparsamkeit. Was dann noch bleibt, mag er willkürlich oder ästhetisch bestimmen, aber nicht als Symbol der Sache. Alle echte Wissenschaft ist streng prosaisch. Das gehört zu ihrem Stil! Der Dichter aber formt den freien Rest als Symbol, wie ich es andeutete. Wer also behauptet, Geschichtsschreibung sei Kunst, Dichtkunst, der weiß weder, was Kunst ist, noch was Wissenschaft ist. Oder er verwechselt Kunst mit dem Ästhetischen des Sprachleibes oder mit jenem Einschlag von Subjektivität. Allein jene Subjektivitätsbrille hat jeder, und doch ist nicht jeder ein Künstler. Oder schließlich: er nennt die langweilig und trocken gebliebenen Berichte Wissen-

schaft und die spannenden, die durch Verweilen bei dem Allzumenschlichen fesselnden, durch Eindringen in das sogenannt Psychologische bereichernden, durch Vermutung der Motivationen lebendigen Darstellungen: Kunst. Aber weder Wissenschaft noch Kunst sind zur Unterhaltung da. Wer sie sucht, wende sich an das Spiel. Viele sehen in der Geschichtsschreibung und ebenso in der Kunst nur das, was in ihnen Spiel ist; denn der Geschichtsschreiber kann sicher auch spielen, nur ist er, insoweit er spielt, nicht Wissenschaftler. Hinter dem Werk des Historikers steht, wie hinter dem des Dichters, eine Einheitlichkeit der Gesinnung; es ist der Unterschied, daß die Gesinnung beim Historiker bloß im Sinn liegt, beim Dichter sich in der Form niederschlägt.

Die Probleme der Geschichtsschreibung und somit auch der Kunstgeschichtsschreibung sind mit diesen Überlegungen nur eröffnet, nicht erschöpft.

B. 4. Die Zeichenkunst ist die sinnleere Form des Zeichens als Symbol seines Sinnes bzw. der dahinterstehenden Gesinnung. Die Gefahr, daß der Terminus Zeichenkunst mit der Kunst der Zeichnung verwechselt wird, scheint mir nicht so groß, daß ich auf dies klare und allgemeine Wort etwa zugunsten von Bildkunst verzichten müßte[1]. Das Wort Bildkunst ist für das, was ich meine, zu eng, denn Bildkunst umfaßt nur Abbilder, Zeichenkunst alle Zeichen. Wenn jemand im ersten Hören an das noch engere Gebiet der Zeichnung denkt, wird er bald sich berichtigen.

Zur Zeichenkunst gehört die Abzeichenkunst, Schriftkunst, Denkmalkunst, Bildkunst.

Die Abzeichen können künstlerisch sein, insofern ihre sinnleere Form und ihr Materialstil Symbol des mit dem Abzeichen Gemeinten wird. Das Abzeichen (z. B. des Ranges) als ästheti-

[1] Vielleicht könnte man sich mit dem Wort Semantik helfen, aber es wird bei der Abnahme der Kenntnis griechischer Sprache den meisten erst recht unverständlich sein, ist auch durch Nebensinn belastet.

sches Mittel ist Schmuck; dieser wird künstlerisch, wenn er durch seine Farbsymbolik, seine gesamte Formsymbolik etwas über die Bedeutung des Abzeichens (der Rangstufe) verrät. Ganz unwichtig ist diese mit der Kleidung und dem Ornament meist unmittelbar verbundene Kunst nicht, gewiß aber auch nicht so steigerbar wie die übrigen Zeichenkünste.

Die Schrift als konventionelles Zeichen hat eine sinnleere Form, die an sich — wie aus ihrer bloßen Konventionalität folgt — über das Bezeichnete nichts aussagt. Das Zeichen des Buchstabens H könnte auch einen anderen Laut bezeichnen, und dies ist auch wirklich im griechischen Alphabet der Fall (wo er das lange E bedeutet). Dagegen kann die Schrift in ihrem freien Rest ästhetisch prägnant und stilprägnant geformt und dann durch Mutation auf eine bestimmte Gesinnung bezogen werden. Jede Schrift hat ihre Physiognomie. Da sie künstliches Werk ist, kann sie auch gewollten Ausdruck haben. Was an natürlichem „Ausdruck" in sie einströmt, sucht die Graphologie zu deuten. Wie alles Natürliche, hat auch das menschlich Physiognomische keinen gesetzten Zweck. Aber in die Handschrift dringen mimische Faktoren ein, da sie durch Bewegung der Hand (Handlung) entsteht. Der Unterschied von Geste und Pose gilt hier gewiß auch, so daß Gemachtheit, Gewolltheit der Form um ihrer selbst willen eitel wirkt, also als Ausdruck von Eitelkeit auftreten kann und entsprechend deutbar ist. Es ist ein Fehler, aus der Handschrift mehr herauslesen zu wollen als in ihr liegen kann, und ebenso irrig, jeden Eindruck, den sie uns hergibt, auch als Ausdruck des Schreibers zu nehmen. Die gewöhnliche Handschrift ist aber bestenfalls Ausdruck des Charakters und nicht Kunst[1]. Trotzdem ist ihr Studium für die Kunstwissenschaft wichtig, da auch in der Bildkunst die Handschrift, der Duktus der Meißelführung, des Stift-, Pinsel- oder Federstrichs, wichtig ist. Von Schriftkunst ist dort zu

[1] Ich komme auf die Graphologie S. 772 zurück, vgl. auch S. 775 und 858.

reden erlaubt, wo wirklich jeder Buchstabe sozusagen nicht geschrieben, sondern hingemalt ist. So in den karolingischen Prachthandschriften, in arabischer, chinesischer, japanischer Schrift, in sehr vielen Inschriften monumentaler Art, die als Ausdruck bestimmter Gesinnung gelten sollen: der Feierlichkeit der Verkündung des durch die Schrift Bezeichneten. Die Schriftkunst ist immer Schmuck; sie hat ihren ornamentalen und ihren mimischen Faktor, ist aber Zeichenkunst nur, insoweit sie als Zeichen durch die Form etwas über das Bezeichnete (als Gesinnung) aussagt. Die Chinesen zählen ihre Schrift seit jeher zu den hohen Künsten.

Die Denkmalkunst schafft Zeichen als Male; jedes Denkmal ist, wie oben ausgeführt, ein Mittelding zwischen konventionellen und selbstverständlichen Zeichen. Die sinnleere Form der Elemente Raum, Kraft, Licht (S^0) und des Materials (S^1) sind vor allem Symbol des Males, wenn sie die Dauerhaftigkeit, Unvergeßlichkeit, Außerordentlichkeit dessen ausdrücken, worauf das Mal hinweist. Das reine Denkmal ist nicht zugleich Architektur (Hohlraum), nicht Schrift, nicht Bild. Es hat seine eigene sinnleere Form, die eben nur die Monumentalität und Erhabenheit bzw. die Rührung und Anhänglichkeit zur Mutation anbieten. Die Pyramide, abgesehen von ihrer inneren Kammer, die sonstigen Grabmale (ohne die Schrift und das Bild) gehören hierher, wenn die Form zum Symbol des Mahnens und Gedenkens wird. Ebenso die Male zur Erinnerung an irgendwelche historischen Ereignisse, Schlachten, Friedensschlüsse usw.

Die Bildkunst ist die sinnleere Form des Abbildes als Symbol ihres Sinnes bzw. der Gesinnung des Abgebildeten und Abbildens. Alle Aufstellungen von Systemen der Künste, die Malerei und Plastik als völlig verschiedene Gebiete zählen, sind irrig. Sie geraten auch meist gegenüber dem Relief in Verlegenheit. Malerei, Relief und Plastik sind Abbildmethoden innerhalb der Bildkunst, die sinnhaft immer ein und dieselbe

ist. Wenn man das einmal ganz einsehen wird, dann wird auch die Verleitung fortfallen, mit den Worten malerisch und plastisch Gegensätze bezeichnen zu wollen, die aus diesen „zwei" Künsten abgeleitet und umgekehrt für sie verbindlich werden, als müßte alle gute Malerei „malerisch" und alle gute Plastik „plastisch" sein — wobei ich vorläufig dahingestellt sein lasse, was unter gut zu verstehen sei.

Plastik ist konform dreidimensionales Abbild dreidimensionaler Vorbilder; Relief ist dreidimensionales Abbild aber mit verkürzter Tiefenachse (also nicht konform, sondern deformierend); Malerei ist zweidimensionales Abbild dreidimensionaler Vorbilder[1]; alles auf den Bestand S^2 im Kunstwerk bezogen.

Irreführend war die Einführung der Begriffe haptisch und optisch (durch Alois Riegl), besonders wenn damit die Nahsicht und Fernsicht in Verbindung gebracht wurde. Ob durch Veranlagung die nahsichtige oder fernsichtige Abbildmethode dem einzelnen näher liegt, ist eine Frage der Psychologie, teils auch der Physiologie des Sehens. Die Sachtheorie darf nicht mit physiologischen Begriffen belastet, durchsetzt werden. Allerdings ist der Begriff des Ästhetischen und der Mutation ebenfalls psychologisch, aber nicht anders wie die Begriffe des Theoretischen und der Analyse; sie bleiben außerhalb der Sache, indes mit den Begriffen des Haptischen und Optischen etwas getroffen werden sollte, was Eigenschaft der Sache selbst ist.

Wer einen Instinkt für Systematik hat, müßte sich fragen, wieso gerade Malerei und Plastik die allgemeinen Direktiven für die Stilunterschiede aller Kunst hergeben sollen. Man würde erwarten, daß die aus den anderen Künsten abgeleiteten analogen Begriffe des Ornamentalen, des Architektonischen, Poetischen, Musikalischen, Mimischen, Tänzerischen doch auch eine

[1] Nur weil auch mitunter noch primitivere Verwechslungen vorkommen, sei das Selbstverständlichste gesagt, daß zwar jede Malerei gemalt ist, aber nicht alles Gemalte Malerei ist; die Bemalung einer Plastik ist nicht Malerei. Erst recht nicht wird eine Sache im landläufigen Sinn „malerisch", wenn sie bemalt oder farbig wird.

(systematisch gesehen) analoge Funktion haben müßten (oder gar die des Kunstgewerblichen). Tatsächlich meint man mit linear-haptisch-plastisch als völlig unzulänglichen Terminis jeweils bestimmte Faktoren des Seinsstiles, und entsprechend mit flecken-haft-malerisch-optisch solche des Werdensstiles. Es liegt mir fern, gegen diejenigen ungerecht sein zu wollen, die jene Ausdrücke provisorisch prägten; sie haben damit die Bresche geschlagen, durch die hindurch den Nachfolgern das Eindringen in die Probleme möglich wurde. Aber man darf nicht aus Denkträgheit an Worten hängen bleiben, deren Unbrauchbarkeit sich genügend erwiesen hat. Ob meine eigenen Termini sich halten lassen und wie lange, ist eine Frage der Zukunft. Für sicher richtig halte ich die Erkenntnis, daß die echten Stilbegriffe, die hinter den schiefen Termini (plastisch-malerisch, haptisch-optisch) stehen, rein formale, rein logische Begriffe sind. Man meint das Verhältnis von Teil zu Ganzem im Sinne des Dividualstiles. Dies ist unabhängig von jeder bestimmten Einzelkunst, unabhängig überhaupt von Kunst, es ist eine allgemeine Möglichkeit a priori. Der Stilgegensatz von Seinsstil und Werdensstil ist nicht identisch mit dem Artunterschied (also nicht Gegensatz!) von dreidimensionaler und zweidimensionaler Abbildung, anders gesagt mit Plastik und Malerei.

Die Gegensätze von Addition und Division, Kraftquelle und Kraftdurchgang, Struktur und Textur usw. gelten gleichermaßen für Malerei, Relief und Plastik. Ich habe die theoretische Morphologie deshalb so ausführlich behandelt, weil man bei der Frage nach der Kunst der Malerei, des Reliefs und der Plastik sich nicht erst in dem Labyrinth verlieren soll. Hier ist prinzipiell und auf einen Schlag zu erfassen: alle jenen sinnleeren Formen in ihrem unendlichen Reichtum der Figuralität und der Verknüpfung werden mutiert und dann Symbol des Sinnes, der abgebildet ist. Ebenso wird die Abbildungsmethode (S. 409ff.) zum Symbol des Abgebildeten.

Diese beiden Faktoren — analytisch auseinanderhaltbar —

sind im Kunstwerk in Synthese gegeben. Hier ist also der Wechselbezug der formalen Stilbegriffe (Figuralität, die Verbindungsstile des Seins- und Werdensstiles als höhere logische Zusammenfassung der Vizinalität, Ordinalität und Dividualität, schließlich der Harmonialität) zu den Sinnstilen (Exemplar, Typus, Regulativ, Unität, Ideal) als die eine Reihe und die Abbildungsmethode (dreidimensionale, zweidimensionale, axonometrische, perspektivische usw., vgl. S. 409) als die andere Reihe begrifflich zu fassen. Aus ihrer Synthese entspringen einerseits der Illusionismus (Verismus) und anderseits die Stile des Kontraillusionismus (Exemplarismus, Typismus, Regularismus, Unitarismus und Maturismus), jetzt künstlerisch verstanden: als Formsymbol der Abbildgesinnung. Dem unerhört komplizierten Vorbild-Abbild-Verhältnis der Bildkunst wird man durch diese Begriffe allein nicht gerecht. Die Bildkunst ist mit durch das Vorbild bestimmt, das Natur- oder Kulturgegenstand ist, somit unter Umständen auch selbst schon Symbol oder schließlich Kunst sein kann. Die Malerei bildet daher auch unter anderem Schrift- und Denkmalkunst ab, Baukunst, Werkzeugkunst und Ornament, aber auch Tanz, Mimik und Poesie. Einiger Worte bedarf nur die Abbildung von Spiel (weil die Bewegung selbst nicht in das Abbild eingeht) und die Abbildung von Vorstellungen.

„Bewegung" existiert im Bild entweder als Abbild eines Moments der Bewegung des Vorbildes (wobei ich die vielerörterte Frage, welche Bewegungsmomente bewegt aussehen, übergehen will) oder als Mutation der Faktoren des Werdensstiles. Schließlich kann beides sich verbinden, d. h. es kann der Werdensstil der sinnleeren Form im Dienste des Eindrucks der Bewegung als abgebildeter Bewegung stehen. So kann der Impressionismus ruhende und bewegte Vorbilder wiedergeben, immer behält er das vibrierend Momentane des Eindrucks, das Momentane wirklicher Wahrnehmung.

„Vorstellungen" abzubilden ist ein Vorgang, den nur der

Abbildner selbst genau(?) beurteilen kann, da nur er das Vorbild kennt (seine Vorstellung), jeder andere nur das Abbild. Hieran knüpft nicht nur alle Beurteilung des Expressionismus, sondern ebenso aller Bildkunst, welche nicht mehr existierende Gegenstände (Geschichtsvorgänge, geschichtliche Menschen und Werke) oder Phantasiegegenstände (Werke der Erdichtung und Dichtkunst) abbildet. Dieser Faktor ist mithin vom Stil der sinnleeren Form an sich unabhängig; man kann ein und dieselbe Geschichte (etwa die der Verkündigung) in allen Stilen malen oder modellieren, ihr also von der sinnleeren Form her jede Gesinnung einflößen. Welche Verbildlichung des nie wirklich wahrgenommenen Vorgangs der realen Geschichte und Geographie oder des eigenen Phantasierens (Sinnspiel) der Abbildner schafft, ist teils das Ergebnis seiner eigenen Erdichtung, soweit es sich um den Vorstellungsablauf der Geschichte handelt, teils seiner freien Wahl von Ersatzobjekten für das unbekannte Aussehen der Menschen und ihrer Gesten und Werkzeuge, ihrer gesamten natürlichen und künstlichen Umgebung durch eine wahrscheinliche, die aber nun ihrerseits schon ganz durchsetzt ist mit Form als Symbol. Der Bildkünstler ist daher, sobald er aus der Vorstellung heraus schafft, der umfassendste Künstler, da er alle anderen Künste, ausgenommen die Musik, in sein Werk einbeziehen kann[1]. Er kann zugleich, nebstdem daß er malt oder meißelt und indem er malt und meißelt, Baukünstler, Werkzeugkünstler, Ornamentist, Tanzkünstler (im Sinne der Erfindung einer Tanzbewegung), Mimiker und Dichter sein. Historische Beispiele hierfür sind billig. Man gebe nur offen zu, daß Michelangelo in den Propheten und Sibyllen der Sixtina ebenso wie Rembrandt in vielen Werken zugleich auch Poet und Schauspieler und ein phantasievoller Schneider, d. h. Ge-

[1] Wenn Musikanten und Musizierende dargestellt werden, ist nicht die Musik selbst dargestellt, sogar dann nicht, wenn, wie auf dem Genter Altar, man sehen kann, daß die hl. Cäcilia den c-dur-Akkord anschlägt; man stellt das Sichtbare dar, nicht das Hörbare selbst.

wanderfinder ist. Der Titel des Ornamentisten gilt nicht ausschließlich für die abgebildeten und vom Bildkünstler selbst unter Umständen erfundenen Ornamente, sondern vor allem für das Ornamentale der Faltenwürfe (in der Plastik, im Relief und in der Malerei), für das Ornamentale, das der Gesamtkomposition überhaupt als sinnleere Form zugrunde liegt. Vom letzteren her wird schließlich verständlich, daß der Bildkünstler nicht nur die wahrscheinlichen Ersatzstücke für die fehlenden zu machen oder zu erfinden, sondern daß er sie so zu gestalten hat, daß sie als sinnleere Form Symbol des zentral gemeinten Sinnes und der einheitlich bewußt gewählten oder unbewußt wirkenden Gesinnung werden.

Mit der Deutung der Vorstellungen im Abbild befaßt sich jene Ikonographie, die ich als „niedere" Ikonographie bezeichne. Sie beruht auf Belesenheit; sie darf freilich nicht die eigene Belesenheit mit der des Bildkünstlers verwechseln, wie dies etwa bei den Erklärungen der Mediceerkapelle und des Isenheimer Altars vorkommen mag. Die „höhere" Ikonographie dagegen hat es nicht mit dem Abbild zu tun, sondern dem Kunstwerk, mithin dem Abbild als Formsymbol, worüber ein eigenes Buch zu schreiben ist.

Die Bildkunst und ebenso alle anderen Zeichenkünste enthalten als künstlerischen Faktor auch das Material als Symbol seines eigenen Sinnes. In der Malerei unterscheidet man Materialgattungen der Malerei nach dem Material der Freskofarben, Ölfarben, Glasfarben (der Glasgemälde und Mosaiken, der Malereien auf Trinkgläsern), Emailfarben, Holzfarben (Intarsien), Steinfarben (Steinintarsien), nach dem der gefärbten Wolle, Seide (der Teppiche, Gobelins) usw. Jede hat ihren Materialstil. Entsprechend die Plastik in Bronze, Ton, Steinsorten, Holz, Wachs usw., die Schriftkunst auf Papier, Pergament, in Stein, Metall usw.

Es ist eine uralte Erfahrung, daß auch die Einheitlichkeit der Herstellung, die Technik, dem Werk Stil aufprägt; heißt doch

Stil von Hause aus der Griffel, mit dem man in Wachs schrieb. Die Technik und der technische Stil bilden in allen Künsten einen Teil der Form als Symbol. Vielleicht ist man heute geneigt, dies zu unterschätzen, weil die vorvorige Generation die Bedeutung dieses Faktors überschätzt hat. Es ist nicht möglich, Einseitigkeit dadurch zu heilen, daß man diese eine Seite totschweigt. Man soll streng sachlich diesen Faktor erkennen und auch seine Teilfunktion im ganzen der Synthese.

8. DIE KOMBINATION DER KÜNSTE

Die Verknüpfung von Künsten zu zweien, dreien usw. — zum Teil schon berührt — soll hier nicht ausführlich erörtert werden. Zunächst verknüpfe ich die Spielkünste untereinander und ebenso die Schmuckkünste für sich. Hierüber gibt es im einzelnen eine weitläufige Literatur. Ich beschränke mich auf wenige knappe Bemerkungen. Die Hauptforderung ist, daß die Künste mutativ konvergieren und daß sie wechselseitig für einander Formsymbol werden.

Tanz und Mimik sind gegeneinander widerspenstig, weil eine Leibesbewegung entweder tänzerisch oder mimisch ist, nie beides zugleich. Eine Verbindung ist so ausführbar, daß der Künstler mit bestimmten Körperteilen tanzt, mit anderen mimt oder beide Künste zeitlich abwechseln, was blitzschnell vorgehen kann.

Tanz und Musik verbinden sich leicht, der Tanz ist dann meist eine Interpretation der musikalischen Stimmungsabläufe durch analoge tänzerische. Es besteht eine gemeinsame Basis in der gleichen oder konvergierenden Mutation, aber jede Umsetzung der Musik in Tanz ist vieldeutig. Umgekehrt ist die Musik als Tanzmusik zu bestimmten Formen gelangt, die sich musikalisch verselbständigt haben.

Tanz und Poesie verbinden sich unmittelbar, wenn der Tän-

zer einen Vorstellungsablauf zugrunde legt, und nachprüfbar nur, wenn die Poesie zugleich sprachlich festliegt.

Kaum unmittelbar verbunden tritt reine Mimik mit Musik auf, es sei denn in der Bewegung des Kapellmeisters, die zum Teil freilich rein tänzerisch, aber dennoch kein eigenes Kunstwerk ist.

Mimik und Poesie vereinen sich zum Schauspiel.

Musik und Poesie ist teils Sprachmusik, verbunden mit Poesie (als Sinnspiel), teils Gesang oder Instrumentalmusik, verbunden mit Poesie. Im Gesang steckt, sobald Worte gesungen werden, Sprachmusik mit darin. An der Sprachmusik kann man sich paradigmatisch klarmachen, daß bei der Verbindung der Künste die eine Kunst für die andere Symbol wird. Der sogenannte Sprachleib wird zum Symbol des poetischen Sinnes. Als Beispiel: ein Naturforscher, der in sein Notizbuch schreibt: „waldige Hügellandschaft, Windstärke null, akustische Phänomene fehlen, alle Menschen sind sterblich" bleibt im Reich des Theoretischen. Derselbe Forscher erhebt den Tod (aller Menschen, also auch seinen eigenen kommenden Tod) zum Symbol S^3 der landschaftlichen Stille, wenn er ihn allegorisch meint. Als Dichter aber wird derselbe Naturforscher Landschaft und Tod auf Grund der sinnleeren Form der Ruhe und Größe der Landschaft zusammen sehen, die Form der Landschaft wird zum Symbol des Todes und im Spiel mit den Vorstellungen Landschaft und Todesahnung, Todessehnsucht, erschöpft sich in der Gedankenfolge das eigentlich Poetische. Ist aber der Naturforscher und Poet noch Sprachmusiker, so spricht (schreibt) er: „Über allen Gipfeln ist Ruh, in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch. Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde ruhest du auch." (Dabei ist das „Du" Selbstansprache in der Einsamkeit.) Sprachmelodie, Sprachrhythmus, Metrum, Vokalfolge, Reim sind an sich ästhetische Faktoren. Daß sie hier Symboldienste leisten für den poetischen Sinn, ließe sich nur aus der Konvergenz der Mutation beweisen. Symbole ver-

langen ein eigenes Organ. — Aber die poetische und sprachmusikalische Lösung des Themas ist nicht eindeutig. Eichendorff hat „dasselbe“ anders ausgedrückt: „Es war, als hätte der Himmel die Erde still geküßt . . . usw.“ Ebenso die „Feldeinsamkeit“ von Hermann Almers, die man aus der Komposition von Brahms kennt.

Die Verbindung von Poesie und Musik im Sinne reiner Musik, die Liedkomposition usw. läßt sich im Anschluß an die Sprachmusik verstehen. Ich verfolge diese Problematik nicht, ebensowenig die der Kombination der Spielkünste zu dreien (Oper) oder die aller vier Spielkünste, für die wir kein rechtes gemeinsames Wort haben, aber mit einigem Recht könnte man den Begriff des Theaters hier für jede Art Verbindung von Spielkünsten einsetzen. Doch, weil das Adjektiv „theatralisch“ überall die Pose und Manier des Theaters bezeichnet, so müßte man ein neues Wort prägen, etwa: theatrisch.

Dagegen stehen für alle Verbindungen von Schmuckkünsten die Worte Dekoration und dekorativ zu Gebote.

Das Ornament auf einem beliebigen Gegenstande bleibt solange bloßes Ornament als es nicht selbst zum Symbol seines Trägers wird. Erst wenn das Ornament dekorativ verwendet wird, ist es innerlich mit dem Träger verbunden, sonst bleibt es ein Anhängsel, das zwar für sich seinen künstlerischen Sinn behält, aber nur ornamentalen, nicht dekorativen; diese scharfe Unterscheidung ist notwendig. Die Ornamentvorlage, der Ornamentstisch usw. ist selbst schon Kunstwerk, obwohl das Ornament gar nicht als Symbol seines Trägers, z. B. des Papiers gedacht ist, auf das man es zeichnet. So bleibt das Ornament unter allen Umständen Kunst, wohin man es auch überträgt. Aber das Zusammen von Ornament und Träger ist dann noch nicht künstlerisch. Der Träger kann selbst ein nur profaner, nützlicher Gegenstand sein, dessen freier Rest beim Entwurf willkürlich und nicht ästhetisch bestimmt wurde oder er kann ästhetisch prägnant sein, oder schließlich selbst Kunstwerk; in

allen drei Fällen kann das hinzukommende Ornament dekorativ sein, es wirkt dann nicht als hinzukommend, sondern aus dem Träger hervorblühend, eine Verdeutlichung dessen, was die Form des Trägers selbst schon enthält. Auch hier ist die Konvergenz der Mutation entscheidend.

Das Ornament verbindet sich dekorativ mit der Werkzeugkunst (Waffe, Gewand), mit der Baukunst und Zeichenkunst (Bildkunst, Schriftkunst). Dies kann zweierlei bedeuten. Bisher verstand ich unter Ornament nur die Schmuckkunst, deren sinnleere Form sinnleer bleibt. Nun kann Bau und Bild oder Schrift usw. selbst zum Schmuck werden. Vor allem dringt das Abbild in den Ornamentzusammenhang: Pflanze, Tier, Mensch und ihre Teile in phantastischer Kombination (was schon die Verbindung mit der Poesie bedeutet). Alle ornamentalen Abbilder (Loggien Raffaels) sind Dekoration, alle Blätter und Ranken, alle Statuen, Statuetten, bildlichen Reliefs an Kapitellen und sonstwo sind Dekoration.

Es ist nämlich das Verhältnis grundsätzlich stets das gleiche. Werkzeug und Baukunst verbinden sich dekorativ wie etwa die Reichskleinodien in einem Glasschrank und dieser in einer Architektur. Werkzeug und Bild verbinden sich künstlerisch dekorativ, z. B. in der gestickten Darstellung des Kruzifixes auf der Kasel des Priesters. Baukunst und Bildkunst verbinden sich dekorativ, wenn das gemalte oder gemeißelte Bild im Dienste der Architektur steht oder umgekehrt die Architektur auch im Dienste der anderen Schmuckkünste. Dies Verhältnis von Bildern zur Wand ist die Grundform jedes Bildornaments wie in den Loggien, nur verwächst hier sinnleeres Ornament unmittelbar mit Abbild.

Überall ist eine Einheit der Dekoration von der Mutationskonvergenz abhängig. Man scheue sich nicht, kritisch nachzukosten, ob denn eigentlich manche berühmten Frührenaissancefresken dekorativ zu ihren gotischen Räumen passen. Man wird dann das volle Zusammengehen aller Schmuckkünste, wo immer

es auftritt, als eine künstlerische Leistung für sich einzuschätzen lernen, unabhängig davon, ob die Einzelleistungen der Künste für sich hoch oder gering zu bewerten sind.

Aber die Bewertung sei eine Weile noch zurückgestellt. Ich stieß schon darauf, daß überall, wo der Sinn als Element eines Vorstellungsablaufes auftaucht, auch das Poetische anklingt. Dies gilt für die gesamte Bildkunst, aber auch für die Zwecke der Baukunst und Werkzeugkunst in gewissem Grad. So kann eine Verbindung des Dekorativen und Theatrischen zustande kommen, die eine letzte Stufe der Kombination und auch der Komplikation und inneren Geladenheit von Kunst bedeutet. Das künstlerische Werkzeug, das künstlerische Kostüm, der künstlerische Raum gehört zum Tänzer, zum Mimen, zum Musiker, wenn sie stilistisch zusammengehen. Künstlerische Dekoration fordert von sich aus das stilzugehörige Spiel, das Münchner Residenztheater fordert Mozartopern, die Würzburger Residenz fordert ihre damaligen Festlichkeiten, die mittelalterlichen Dome fordern den katholischen Kult. Und im Fest und Kult stecken oft viele künstlerische Bestände; sie schaffen sich ihre dekorative Hülle. Dekoration und Theater werden wechselseitig für einander Symbol, Formsymbol: die eine Kunst wird künstlerisch für die andere.

Theoretisch dürfte man erwarten, daß an diesem Punkt das Kino als Gipfel aller Kunst erkannt wird, ist doch das Kino die unmittelbare Verbindung von Bild und Spiel, also wohl auch Bildkunst und Schauspiel[1]. Das erste Hindernis, Kino als Kunst anzuerkennen, liegt schon in der Abbildungsmethode, der Photographie. Diese mechanische Projektion ist zwar bekanntlich mit ästhetischen Faktoren durchsetzbar (Ausschnitt, Projektionsrichtung, Beleuchtung, Härte oder Verschwommenheit usw.), die auch durchaus künstlerisch werden können, aber immer bleibt das Resultat veristisch, ganz gleichgültig, was man photographiert. Freilich, wenn dann durch Retuschen auf der

[1] Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlin 1932.

Platte gemalt wird, dann ist das nicht mehr nur Photographie, und die Aussichten, ein Kunstwerk zu erreichen, wachsen. Nun ist aber der ablaufende Film als Aufnahme von Schauspielern eine Abbildung von Bewegtem auf ein und derselben Fläche. Wir sind gezwungen, nicht allein wie im perspektivischen Bild das Hintereinander zu sehen, sondern diese Tiefe des Raumes wechselt ununterbrochen durch das Vor und Zurück der sich Bewegenden auf der Bühne, dort aber sehen wir wirkliche Tiefe, hier sehen wir dauernd die Ebene — nie „täuscht" das Kino, nie lassen wir uns täuschen — und müssen das Größer- und Kleinerwerden als ein Schwellen und Schwinden ertragen, ohne daß es sich künstlerisch in das ornamentale Muster der Ebene einbindet; dazu ist es viel zu wandelbar und von ganz anderen Ursachen und Motiven bedingt. Man mag diese Grundeigenschaft des Kinos als seine eigentliche Eigenart preisen, sie wird nicht zum Symbol des Spiels. Sie ist von schwindelerregendem Verismus, während umgekehrt das Spiel — als Sinnspiel der Vorstellungsabläufe — nach ähnlichen Prinzipien vorgeht wie das Drama, das selbst als ausgesprochen „naturalistisches" Drama die „künstliche" Form des Dramas hat, ja selbst bei den Versuchen, die Einheit von Zeit und Raum zu wahren, zahllose Vorgänge wirklicher Abläufe wegläßt. Es ist mir bekannt, daß man das Kino nicht einfach mit dem Drama gleichstellen darf, daß man kaum eines der echten Bühnenstücke unmittelbar verfilmen könnte. Das Kino fordert eine bestimmte Umstilisierung, ganz abgesehen davon, daß ihm Möglichkeiten offen stehen, die der Bühne verschlossen sind. Aber das alles ändert nichts an der Spannung zwischen dem Verismus der Photographie — getrübt durch die Tiefenbewegung, die in der Fläche als stetige Maßstabänderung erscheint — und der Künstlichkeit der „Handlung", d. h. des Sinnspiels, die um so größer wird, je mehr der Film seine eigensten Möglichkeiten ausschöpft. Falls (wie ich höre) die Zukunft des Films über den Sprechfilm hinaus der stereometrisch gesehene, farbige Klangfilm ist, wächst

mit der Zunahme des Verismus die Spannung gegen die Stilisierung in der Richtung auf Typus und Regulativ der Handlung. Deshalb ist das höchste Feld des Kinos der Trickfilm, Scherenschnittfilm, der auf Verismus verzichtet und mit der Abwendung von Naturmodellen, d.h. von lebendigen Filmschauspielern, die unendlichen Möglichkeiten des Märchens eintauscht. Es mag auch ernsthaftere Scherenschnittfilme geben; aber viele machen sich eigentlich über sich selbst (als Kino) lustig, sie wirken als Ironie und Witz nebst ihrer Märchenhaftigkeit.

Das Kino als Unterhaltungsspiel hat seine Berechtigung wie andere Unterhaltungsspiele auch; es hat seine Bedeutung als wissenschaftlicher Film für den Unterricht im Maschinenbau, in der Ethnographie usw., es hat als pädagogisches und propagandistisches Mittel, als Reklame usw. seine unangefochtene Stellung in der modernen Kultur S². Aber es ist und bleibt ein Werk zweiter Sinndimension. Warum hat man den Ehrgeiz, das Kino müsse als Kunst anerkannt werden? Man tut ihm damit keinen Gefallen, wenn man von ihm erwartet oder gar verlangt, es solle Kunst sein. Vermutlich beruht der unerquickliche Streit darauf, daß der Mime spürt, daß er vor dem Apparat nicht weniger Künstler ist, als hinter der Bühnenrampe. Gewiß ist die schauspielerische Leistung, wenn sie künstlerisch ist, auch vor dem Kinematographen künstlerisch — nur der Film und die Leinwand sind nicht Kunst. Es gibt ja auch Bühnendramen, die man nicht als Kunstwerke gelten läßt — die aber Unterhaltung bieten oder Bildung, Erbauung usw. — und die von künstlerisch spielenden Mimen gespielt werden können. Dann fällt auch hier die Anerkennung für das Ganze als Kunstwerk fort und bleibt für die Leistung des Schauspielers stehen. Während aber (umgekehrt) ein Bühnendrama Kunstwerk ist und bleibt, auch wenn es schlecht gespielt oder still gelesen wird, ist das, was im Kino zur (guten oder schlechten) Mimik hinzukommt, nicht Kunst. Und nur darum dreht es sich, wenn das Kino nicht zu den acht Künsten als neunte hinzugerechnet

werden kann; was es an Kunst enthalten kann, ist entweder Poesie oder Mimik oder Malerei usw., oder alles zusammen — eine Verbindung von Dekoration und Theater — und Leben —; aber nicht Kunst: weil alle diese darin vereinten Künste durch das Kino als solches, die veristische Photographie, aufgewogen werden.

An Raffaels Schule von Athen gilt als einer der wichtigsten künstlerischen Faktoren die völlige Ausgewogenheit der Figuren und Figurengruppen. Würde man dies Fresko als lebendes Bild stellen — dies ergäbe zwar Kitsch, was aber dieses Gedankenexperiment nicht beeinträchtigt —, würde dieser wesentliche Faktor sofort verloren gehen, sobald die Figuren sich bewegten. Eine in Bewegung geratene Schule von Athen, kinematographisch aufgenommen, würde von jenem Ausgangsfall aus das Problem stellen: wie erhält man innerhalb der Bewegung die eigentümliche Ausgewogenheit der Figuren in ihrer flächigen und tiefenräumlichen Beziehung? oder, wenn dies unerreichbar sein sollte, wie regelt man den Ablauf, damit er als solcher in seiner Entfernung von der Harmonie und dann wieder Näherung an sie gerade jenes Formale bewahrt, das in Raffaels Bild Symbol des Sinnes ist? Sollte man dies Beispiel ablehnen, weil es den „Seinsstil" vertritt, der vielleicht dem Kino unerreichbar und gar nicht erstrebenswert sei, dann wähle man statt dessen Rembrandts Nachtwache. Hätte Rembrandt den Pinsel aus der Hand gelegt, wenn er den Auszug der Schützengilde hätte kinematographisch photographieren können?

Aber eigentlich braucht man gar nicht erst die Bilder in Bewegung gesetzt zu denken, um jenes Hindernis, aus Kino Kunst zu machen, zu erkennen. Lebende Bilder sind gewiß noch kitschiger als Wachsfigurenkabinetts, was viel heißen will; und lebende Bilder nach großen Kunstwerken gehören erst recht zu den allerpeinlichsten Verirrungen. Aber um das klar zu machen, was ich meine, empfehle ich den Verteidigern des Kinos, Rembrandts Nachtwache als lebendes Bild zu stellen und

dies dann — eventuell auch farbig und stereoskopisch und sogar lebensgroß — zu photographieren. Was in dieser Einzelaufnahme dann als Unterschied gegen Rembrandts Bild als unkünstlerisch auffiele, würde alle einzelnen kinematographischen Momentaufnahmen des in Bewegung gesetzten Zuges der „Nachtwache" oder der Schützengilde dauernd begleiten, selbst wenn ein ausgezeichneter Regisseur dafür sorgte, daß die Harmonie des Flachmusters in den Momentphotographien unausgesetzt auch während der Bewegung genau so vollendet bleibt wie in Rembrandts Bild.

Diese Einwände, die sich auf die Bindung in der Fläche beziehen, lassen sich auch nicht dadurch entkräften, daß man sagt, höchstens bewegte Kunstwerke, Tänze oder mimische Schauspiele mit ihrer Art von Kunst ließen sich hier zum Vergleich verwenden, nicht Gemälde; denn, wenn man Tänze kinematographisch aufnimmt, bindet man sie ja in der Ebene und fordert dadurch die Probleme heraus, die für das Gemälde eines Tanzes gelten — nur eines Gemäldes sich in der Ebene bald zusammenziehender, bald ausdehnender und verschiebender optischer Konfigurationen. Die Verfechter der Losung: Kino ist Kunst, scheinen gerade diesen Unterschied von Sehen dreidimensionaler Bewegung dreidimensionaler Körper im Tiefraum und Sehen von zweidimensionalen Flächenstücken auf der zweidimensionalen Fläche oder sogar Ebene nicht zu würdigen. Während man sonst den Fehler macht, Plastik und Malerei als zweierlei Künste zu zählen, übersieht man hier die verschiedenartigen Anforderungen, die aus der dreidimensionalen und zweidimensionalen Abbildmethode folgen.

Wenn man aber schließlich einwerfen wollte, auf der Bühne des Theaters ist es ja ebenfalls unmöglich, jeden Bewegungsmoment aller gleichzeitig mitwirkenden Schauspieler zu einer Bildeinheit zusammenzustimmen, so vergesse man nicht den Unterschied von ein- und zweiäugigem Sehen. Für eine stereoskopische Kinematographie wird das Problem des Auswägens

der Gesamtbildermomente noch weit schwieriger werden als für die flächige Photographie. Außerdem behalten auch Stereoskopien immer etwas Peinliches; sie sind verblüffend, sogar unterhaltsam für eine Weile, aber bald unerträglich (nicht nur physiologisch). Im zweiäugig gesehenen Bühnenbild wirkt die Tiefenverschiebung der Schauspieler bzw. Tänzer niemals als Schrumpfung. Auf die zugehörigen Probleme, z. B. der Theaterperspektive der Kulissen usw., einzugehen, würde hier zu weit führen. Das Kino ist eben bestenfalls photographisches Theater, und so stilisiert und künstlerisch eine gute Theateraufführung auch sei, die zur Reklame hergestellten photographischen Bühnenbilder sind photographierte lebende Bilder, also immer äußerst peinlich.

Da scheint es doch ehrlicher, gleich zu sagen, das Kino ist Spiel für die Massen, dem Geschmack und der Zahlkraft dieser Massen angepaßt, als Wochenschau Dokument unserer Zeit, durchaus Sinn-Symbol unserer Zeit. Aber — nicht Kunst.

9. DIE KÜNSTE UND DIE STILE

In der Definition der Kunst — daß die sinnleere Form von S^0 und S^1 Symbol ihres einheitlichen Sinnes S^2 ist — bedeutet die sinnleere Form von S^0 und S^1 zugleich auch den Stil der Form und der einheitliche Sinn von S^2 das Wesen, das sich aus der Beziehung zu den Begriffen Exemplar, Typus, Regulativ, Unität und Ideal ergibt.

Der Stil der Form von S^0 setzt sich aus den fünf Stilen der Figuralität, Vizinalität usw. zusammen; er wird in den Variationsbreiten für jede der fünf Stilarten durch die Pole abgesteckt, die S. 278 aufgewiesen wurden und die hier nochmals (in etwas anderer Art) zusammengefaßt seien:

Figuralität	Kongruenz		Diskrepanz
Vizinalität	Äqualität		Disparität
Ordinalität	Kosmos		Chaos
Dividualität	Totalität		Partialität
Harmonialität	Disharmonie	Harmonie	Disharmonie

Diese Begriffe beziehen sich auf die Form, also auf Größe und Gestalt zugleich. Die Größe (Maßstab, Rhythmus und Proportion) ist im Begriff der Kongruenz, des Kosmos, der Harmonie (und ihrer Gegenpole) enthalten, aber auch in den Stilen der Vizinalität und Dividualität wirksam; d. h. Größe hat überall auch Anteil an der ästhetischen Prägnanz und Rassigkeit, welche die Voraussetzung der Kunst ist (S. 496).

Die Stile der Form von S^1 sind auf das Material bezogen. Der Materialstil ist zwischen die Pole der Struktur und Textur gespannt.

Die Synthese der Stile von S^0 und S^1 mit dem Sinn von S^2 ergab (S. 417 ff.) die Stile des Exemplarismus, Typismus, Regularismus, Unitarismus und Maturismus.

Innerhalb der Kunst werden diese letztgenannten fünf Stile Symbol des Sinnes S^2.

Es scheint zunächst so, als wäre zwischen den Kunstwerken S^3 und den Kulturwerken S^2, die in der Richtung auf einen dieser Stile umstilisiert sind, durch diese Theorie jeder Unterschied aufgehoben. In der Tat aber gibt es gotische, barocke usw. Kunstwerke S^3 und gotische, barocke usw. Kulturwerke S^2, die keine Kunstwerke sind. Aber beide sind ihrem Exemplarismus nach zusammengehörig, nämlich gotisch oder barock usw. Entsprechendes gilt für die anderen Stilarten des Typismus usw. Der Unterschied der Kulturwerke von den Kunstwerken liegt darin, daß bei Kulturwerken S^2 nicht nur immer die Form nicht restlos Symbol ihres Sinnes ist, sondern meist fehlt den

Kulturwerken auch die ästhetische Prägnanz wie auch die Stilprägnanz.

Der Sinn „Kirchengebäude" rückt ein in die Reihe der Elemente des Sinn-Symbols S^3, z. B. als Attribut des Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde oder des hl. Wolfgang. Wenn dagegen das Kirchengebäude selbst ein Kunstwerk S^3, ein Form-Symbol, werden soll, muß die Form des Kirchengebäudes in Sinn mutiert werden, und erst dieser Sinn ist es, der in die Reihe der Elemente des Kunstwerks einrückt. Dieser Sinn aber ist die Gesinnung, die hinter dem Exemplarismus, Typismus usw. steht und dieser Sinn kann nur dann sich einstellen (wie die Gestalttheoretiker sagen „einschnappen"), wenn die Form ästhetisch und stilistisch prägnant ist. Daher ordnen wir manches Werk in die Gattung der gotischen „Werke" ein (Exemplarismus), ohne es in die Gattung Kunst, also der gotischen „Kunstwerke" einzureihen.

Es ist klar, daß auch das als Attribut verwendete Kirchengebäude ein Kunstwerk sein kann, aber nicht als Attribut, sondern durch den Stil seiner Form, genau so wie jedes andere Kirchengebäude. Die Sinnsymbole selbst (Attribut, Emblem, Reservat, Schmucksymbol, Gleichnis Personifikation, Allegorie) haben nicht immer die gleiche Überzeugungskraft. Symbole können hinken wie Vergleiche, sie können sogar sinnwidrig sein. Wenn dann durch die Angespanntheit, durch die Intensität und Prägnanz der Form dieses Sinnsymbol zum Kunstwerk wird, bleibt der Sinn des Sinnsymbols selbst geringwertig, manchmal wird alle Kunst vergeblich sein, die Schwäche der zugrundeliegenden Symbolik aufzuwiegen. Ein Bildhauer kann die Kiefer eines Porträts so formen, daß man aus der Raum-Lichtform und vor allem der Kraftform der Hebelmechanik die Energie des ganzen Menschen herausliest. Wenn aber ein Nußknacker als Zwerg geformt wird, der in seinem Mund Nüsse zerbeißt, so wird wohl der beste Bildhauer seine Kunst verschwenden, weil die Mechanik der Hebelgesetze, wenn die Hebelarme in Zwergen-

kiefer umgedeutet werden, am Nußknacker nicht gesteigert wird[1].

In diesem Beispiel handelt es sich um eine Personifikation, ein Werkzeug wird durch einen Menschen ersetzt, der von Natur in seinen Kiefern dieses Werkzeug hat. Die Süßigkeitenschachtel als Osterhase, dessen Kopf man abdreht, kann sich auf einen für Kinder berechneten Scherz berufen; die alljährlich wiederkehrenden Hasenschachteln sind ästhetisch unprägnant (flau) und materiell minderwertig, aber auch hier würde der beste Plastiker die Schachtel nicht zum Kunstwerk erheben können. Völlig widersinnig ist der Schwan als Salzgefäß, weil der Schwan kein Gefäß ist und der ausgehöhlte Schwan durch die Salzfüllung kaum ein ergänzter Schwan wird. Man kann hier nicht von Symbol reden. Auf die Frage, was solche Umdeutungen seien, mögen die einen antworten: Phantasie, die anderen: Unsinn. Es gibt aber eine Art von Personifikation, die in der Werkzeugkunst und in der Architektur sehr häufig ist, nämlich die Tragefiguren (Karyatiden, Tiere als Träger) und die Teilpersonifikation im Sinne der Homologie; der Fuß des Möbels wird als Tierpranke, das Kopfende eines Gliedes als Tierkopf oder Menschenkopf ausgebildet. Blätter bilden die Versinnlichung nach oben ausblühender Kräfte usw. Solange diese Ausdeutungen nach dem Prinzip der Herme den „Typus" erläutern, handelt es sich nicht um „Typismus", von dem ich nur rede, wenn der Bauplan in seine Teile zerrissen und die Teile selbstherrlich an Stellen versetzt werden, die ihnen nicht homolog sind.

Nach dieser Zwischenüberlegung, die auf die Varianten der Sinnsymbole verweist, kann ich zu jenen Formsymbolen zurückkehren, die in Sinn mutiert in die Reihe der Elemente des Kunstwerks einrücken. Es sind die fünf Sinnstile, die den freien Rest in der Richtung auf eine bestimmte allgemeine Stilgesin-

[1] Im bayrischen Nationalmuseum in München stehen im Saal der Spielzeuge einige solche Nußknacker, sie wirken dort als Stilisierung in der Richtung der Volkskunst und eines auf kindliche Phantasie eingestellten Humors.

nung hin festlegen. Es wäre ein Mißverständnis, den freien Rest als eine Art Anhängsel sich zu denken; ich rede jetzt nicht von Dekoration, also nicht von einer zu einer Sache hinzukommenden zweiten Sache (etwa dem Ornament, das zu einem Gegenstand S^2 hinzukommt), jedes Werkprogramm hat in sich seinen freien Rest, der ästhetisch prägnant bestimmt werden kann und zugleich stilprägnant — und dieser zweite Faktor der Stilprägnanz bezieht sich auf die Prägnanz eines der fünf Stile des Exemplarismus, Typismus usw.

Bevor ich diese Kunststile durch die einzelnen Künste hindurch verfolge, ist nochmals ausdrücklich davor zu warnen, diese Stilprägnanz mit Kunst gleichzusetzen. Die Stilprägnanz ist für das Kunstwerk ein notwendiger, aber kein hinreichender Faktor. Nochmals: ein Werk ist nicht dadurch, daß es gotisch, barock usw. ist, schon ein Kunstwerk. Deshalb habe ich in der allgemeinen Definition der Kunst von „Form als Symbol" ihres Sinnes gesprochen und nicht von „Stil als Symbol" seines Sinnes. Die Form bekommt Stil durch die Vereinheitlichung (durch die Gleichformigkeit), aber die Form ist sowohl innerhalb der gleichformigen wie der ungleichformigen Muster selbst schon entweder Symbol des Sinnes S^2 oder nicht; sie drückt den Sinn der Sache selbst aus oder nicht.

Dies wird am leichtesten an der umstrittenen Frage, ob Maschinen Kunstwerke werden können, verständlich. Sachlichkeit allein bestimmt nie sämtliche Formen der Maschine, es bleibt ein freier Rest, der bei ästhetischer Einstellung, z. B. durch die Sauberkeit, die „Politur" — Politur auch in bildlichem Sinne — näher bestimmbar ist. Ein neues Fahrrad hat eine gewisse ästhetische Sauberkeit, es kann auch seine Formenknappheit, seine Prägnanz haben, aber man pflegt es dann noch nicht zu den Kunstwerken zu zählen. Dagegen können Schnellzugslokomotiven außer dieser Sauberkeit und Knappheit in ihrer Gesamtkontur und in ihrem frei zutage liegenden Gestänge die Leidenschaftlichkeit höchster Arbeitsleistung verraten. Die Lokomo-

tive muß also weder gotisch noch barock usw. sein, sie kann etwas Künstlerisches dadurch bekommen, daß sie „spricht"; gemeint ist dabei, daß sie von sich selber spricht. Wenn man dagegen die Lokomotive in ihrem freien Rest außerdem noch „gotisch" bestimmen würde — es ist gewiß das Anschaulichste, ein so anachronistisches Beispiel zu konstruieren —, dann spräche sie von dem, was auch Gegenstände völlig anderer Zwecklichkeit aussprechen können. (Es ist bei Fahrzeugen die Maschine selbst vom Gehäuse zu unterscheiden, dessen Stilisierungsmöglichkeit nicht anzuzweifeln ist.) Jener Faktor des Ausdrucks der Sache selbst ist nicht identisch mit der ästhetischen Prägnanz, eine Maschine kann auch rassig geformt sein, ohne über ihren eigenen Sinn und Zweck etwas auszusagen. Die Forderung der Sachlichkeit richtet sich an jedes Werk S^2, es ist die Forderung nach Nützlichkeit, Handlichkeit, Herstellbarkeit, Dauerhaftigkeit und Sparsamkeit des Nutzgegenstandes. Die Forderung der künstlerischen Sachlichkeit richtet sich darüber hinaus auf die Formung des freien Restes zum verstehbaren anschaulichen Ausdruck jener fünf Einzelforderungen, und zwar entsprechend dem innersten Wesen der Sache. Letzteres gilt vor allem für die Sparsamkeit, denn unter Umständen ist nicht Sparsamkeit, sondern Verschwendung am Platze. In die künstlerische Sachlichkeit ist auch der Ausdruck der Technik und durch sie des Materialstils eingeschlossen, ebenso der angemessene Grad von Ausdruck geringer oder großer Dauerhaftigkeit, „angemessen" je nach dem Sinn des Werkes. Immer ist der Ausdruck der Nützlichkeit und Handlichkeit von entscheidendem Gewicht, weil in der Benutzbarkeit der eigentliche Sinn des Gegenstandes liegt. Dies gilt auch für das Ornament, dessen Nützlichkeit die Schmuckfähigkeit ist, also der Gehalt an Schmuck S^2; bei der Maschine bedeutet Nützlichkeit die Erfüllung des Zweckes profaner Sinnrichtung. Es gehört zur künstlerischen Grundlage des Kunstwerks, daß es sprechend die Sinnrichtung verrät: den profanen oder sakralen Zweck, den

ästhetischen oder theoretischen Zweck. Die Erfüllung der Sachlichkeit als solcher erfordert Verständnis der Sache, die Erfüllung des Ausdrucks von Sachlichkeit erfordert außerdem Phantasie. Dies muß nachdrücklich gesagt werden, damit man nicht annehme, nur die Erfindung des Stiles erfordere Phantasie. — Phantasie ist fraglos auch schon zu der Erfindung eines Zweckes, einer neuen Sinnvariante innerhalb einer beliebigen Sinnrichtung nötig, auch zur Erfindung ihrer Form, aber soweit diese an die Sachlichkeit gebunden bleibt, ist nur eine rationale Wirklichkeitsphantasie nötig. Für den Ausdruck und den Stil ist die Phantasie ganz ungebunden.

Was in der allgemeinen Theorie der „Kunst", S. 496 ff., bereits ausgeführt wurde, wird jetzt nach der Unterscheidung der „Künste" schärfer erkennbar. Das ästhetisch prägnante Werk wird zum Kunstwerk: erstens durch den physiognomischen Ausdruck des Sinnes der Sache selbst und zweitens durch die Stilprägnanz. Der erste Faktor, der Ausdruck der Sache, ist in jeder der Künste ein anderer, weil in jeder die Sache generell anders ist. Der Einblick in die „Kunst" ergibt sich also durch die Untersuchung, welche Ergebnisse die Verbindung der Künste mit den Stilen hat. Ich beschränke mich zunächst auf die vier Schmuckkünste, deren jede durch die fünf Stile abwandelbar ist; dabei ändere ich in dieser Betrachtung die Reihenfolge der Stile.

Das Ornament soll hier als selbständiges Kunstwerk gedacht werden — also nicht das Ornament als Dekoration eines Trägers und nicht das abbildende Ornament (Blattornament, Tierornament usw.). Die Bezeichnung „geometrisches Ornament" wird gewöhnlich auf jene ornamentalen Muster eingeschränkt, deren Figuren der „elementaren" Geometrie entstammen, wobei die Abgrenzung dessen, was elementar sei, meist offen gelassen wird. Unter geometrischem Ornament könnte jedes nicht abbildende Ornament verstanden werden, auch wenn es der nichtelementaren Geometrie entstammt, aber es genügt der Aus-

druck: Nur-Ornament. Es ist für die Stile des Ornaments gleichgültig, ob es sich um räumlich zwei- oder dreidimensionales Ornament handelt (theoretisch ist auch eindimensionales Ornament möglich).

Das Nur-Ornament bekommt den Stil des Exemplarismus durch die Auswahl der Figuren. Es gibt eine geradlinige Ornamentik (Steinzeit), eine krummlinige (Bronzezeit), es gibt Band- und Flechtornamentik (wobei das „Band" nicht als Abbild von Bändern verstanden zu werden braucht), es gibt Rollwerk, Maßwerk, Keulenwerk, Schweifwerk, Kosmatenmosaik, thanatomorphe Polygonornamentik des Islam, Jugendstilkurvaturen usw.; jedesmal ist das Exemplar des Stiles durch die Zulassung bestimmter Figurarten und Meidung bestimmter anderer bedingt, die Entscheidung über die Auswahl geschieht von der höheren Forderung der Formenzusammengehörigkeit oder Formenverwandtschaft aus. Vom Ornament her wäre es relativ leicht, diesen Begriff der Formenverwandtschaft als Harmonie innerhalb der Figuralität weiter zu klären.

Das Nur-Ornament bekommt einen Stil des Unitarismus, indem seine Figuren finit oder infinit geformt sind und indem das Muster total oder partiell gebildet wird. Es kann aber auch eine Überkreuzkombination vorliegen — finite Figuren im partiellen Muster und infinite Figuren im totalen Muster —, der Stil wird dann vom Muster bestimmt, nicht von der Figur. Über diesen Gegensatz des Seins- und Werdensstiles ist das Nötigste bereits früher gesagt worden. Jeder Exemplarismus ist nach beiden Polen des Unitarismus abwandelbar. Oder: jeder Unitarismus ist nur innerhalb eines vorgegebenen Exemplarismus möglich. Der Sachsinn des Ornaments ist die Freiheit der Phantasie, aber schon innerhalb der allgemeinen Freiheit der Figurwahl und der vizinalen Verbindung der Figuren zu Streuungen, Reihungen, Gruppen und ihrer Kombinationen gibt es die Polarität von besonderer Freiheit und Gebundenheit. In diesem zweiten Satzteil bedeutet „Freiheit" nicht die der Figur-

wahl und Figurnachbarlichkeit, sondern die Freiheit der Figur selbst und des Musters selbst, beide in Relation zum „Grunde". Die Freiheit der finiten Figur und des totalen Musters im Sinne der Loslösbarkeit vom Grunde ist Symbol für Unabhängigkeit der Teile und des Ganzen, was immer darunter mutativ verstanden werden mag, also auch der Unabhängigkeit der Person von ihrer Umgebung, ihren Mitmenschen und allen außerweltlichen Kräften. Entsprechend ist die Gebundenheit der infiniten Figur und des partiellen Musters Symbol der „schlechthinigen Abhängigkeit". Die Pole des Unitarismus werden zu diesen Symbolen durch die Mutation von Form in Sinn.

Das Nur-Ornament einer unitaristischen Richtung innerhalb eines bestimmten Exemplarismus kann den Dividualitätsstil (also entweder den Seinsstil oder den Werdensstil) in einer höchsten Steigerung und Reinheit verwirklichen. Es ist dann das Optimum, das Ideal innerhalb dieser Stilrichtung, es stellt reine Maturität des Stiles vor oder reine Klassik. Theoretisch ordnen sich die Nur-Ornamente von Fällen der Immaturität in steigender Zunahme der Stilreinheit zu Maturität. Hierin ist sowohl die Erreichung der figuralen Reinheit der Formverwandtschaft, wie die der strengen Unität enthalten. Zwei Stile können in gleichem Grad matur sein und dabei verschiedener Unitätsart und verschiedener Exemplarität angehören; d. h. es gibt klassischen Seinsstil und klassischen Werdensstil innerhalb der antiken, innerhalb der mittelalterlichen und innerhalb der neuzeitlichen Stile des Nur-Ornaments — theoretisch. Praktisch mag die Einigung über die Idealfälle strittig bleiben, wer immer aber darüber streitet, meint die theoretischen Bezugsfälle. Die Immaturität wird von der Maturität her „gemessen" oder abgeschätzt. Erst bei Verfolgung des zeitlichen Verlaufs der Stile zerlegt sich die Immaturität überhaupt in einen zur Klassik aufsteigenden und einen andersartigen von ihr absteigenden Ast.

Jedes Nur-Ornament, also auch das klassische Nur-Ornament,

hat seinen Typus und sein Regulativ. Der Begriff des Ideals bezieht sich abstrakt auf den Bestfall der Gattung, er bekommt aber je nach der Gattung einen besonderen Sinn. Es ist zweierlei, ob das Ideal des Stiles gemeint ist (reine Klassik) oder das Ideal des Kunstwerks (reine Höchstqualität). Das Ideal des Stiles ist der Höchstgrad von Reinheit der Unitätsart innerhalb einer gereinigten Figuralität (Exemplarität). Das Ideal des Kunstwerks aber kann auch durch jedes immature Werk erfüllt werden und das mature Werk braucht nicht unbedingt ein hohes Kunstwerk zu sein. Unter dieser Voraussetzung läßt sich vom maturen Werk sagen, daß es, nach Typus und Regulativ betrachtet, harmonisch ist. D. h. der Bauplan ist, obwohl das Nur-Ornament aus sinnleerer Form besteht, eindeutig sinnvoll in der Wechselbeziehung der Figuren zueinander und zum Grunde, und das Regulativ ist nicht in starrer Regelmäßigkeit verwirklicht, sondern durch jenen Grad Unregelmäßigkeit gemildert, der die gelöste Spannung ergibt.

Was diese Sätze bedeuten, erkennt man aus dem Typismus und Regularismus.

Das Nur-Ornament (einer bestimmten Unitätsart innerhalb eines bestimmten Exemplarismus) erhält Typismus auferlegt, wenn es den eindeutigen Bauplan der Maturität noch nicht erreicht (oder sich wieder von ihm entfernt). Der Typismus ist grundsätzlich verwirklicht, wenn der Bauplan mehrdeutig ist, z. B. wenn keine Eindeutigkeit darüber besteht, was Grund und was Figur (Muster) ist. Der Typismus sucht dann innerhalb der von der Exemplarität (und Formverwandtschaft) zugelassenen Figuren die zu diesem Ziel passenden Figuren aus, z. B. zur Erzeugung des Schachbrettmusters (des quadratischen, rechteckigen, dreieckigen, sechseckigen usw.). Außer den invertierbaren Mustern sind zweitens typistisch jene Muster, deren Figuren aus ihrem ursprünglichen Bauplan versetzt (transplantiert) sind. Auch hier ist das genetische Moment gleichgültig. Deskriptiv ist jedesmal dem Bauplan ein Regulativ zugrunde

gelegt und dieses hat seine inneren und äußeren Regionen. Eine Figur erhält in einem maturen Typus ihre Gestalt durch ihre Lage bis zu einem gewissen Grad vorgeschrieben: es gibt „sinnvoll" Randformen, Binnenformen, Zentralformen. Typismus ist die selbstherrliche Versetzung dieser Formen aus ihrer sie „sinnvoll" bestimmenden Stelle[1]. Ferner ist drittens typistisch die mit dieser Transplantation verwandte Wucherung oder Schrumpfung der Figuren, Amplifikation oder Reduktion der Muster. Der mature Fall enthält den Proportionskanon der Harmonie der Figuren. Die Abweichung von ihm zum Gedrungenen und Schlanken führt über das Disharmonische zum Bizarren und Phantastischen.

Das Nur-Ornament (einer bestimmten Unitätsart innerhalb eines bestimmten Exemplarismus) erhält schließlich Regularismus auferlegt durch die Umbildung des maturen Musters in das starr Reguläre oder in das chaotisch Irreguläre. Der positive Regularismus löscht den „Typismus" aus, denn er schließt an den „Typus" (Bauplan) der Maturität an, tötet nur seine lebendige Spannung. Der negative Regularismus oder der Irregularismus dagegen steigert — wenn er sich mit ihm verbindet — den Typismus zu größter Phantastik.

Diese fünf Stile des Nur-Ornaments gelten unverändert für die drei anderen Schmuckkünste, soweit sie ihrer sinnleeren Form nach als Schmuck (als ästhetisches Mittel) aufgefaßt werden. Da aber in ihnen zur Schmuckbedeutung noch der Sinn des Werkzeugs oder der Leitung oder des Zeichens hinzukommt, ist der Stil von diesem Sinn mit abhängig. Während im Nur-Ornament die Wahl der Figuren freisteht, ist die Wahl in den anderen Künsten durch die Sachlichkeit, die zuvor befriedigt werden muß, mitbedingt. Die Sachlichkeit führt auf zweckhafte Gebilde, über die sich die Stile des Nur-Ornaments darüberlegen. Eine Waffe, eine Rüstung, ein Gewand usw. ha-

[1] Die Anführungsstriche bei dem Wort „sinnvoll" besagen, daß nicht das „Sinnhafte" gemeint ist, sondern das der Form Gemäße, das der Lage innerhalb der Form Gemäße.

ben ihre sinngemäße Figuralität, ihren Typismus usw. und sind von diesem Sinn in ihrer Form völlig durchdrungen. Der „ornamentale“ Stil, der darüber gelegt wird, heftet sich an den freien Rest. Wenn also eine Rüstung, ein Gebäude und ein Abbild alle „gotisch“ genannt werden, dann bezieht sich dieses Beiwort entweder auf die Figuralität und sinnvolle Exemplarität an sich — indem eine Waffengattung, eine Rüstungsgattung, eine Gebäudegattung usw. empirisch (historisch) nur in diesem engeren Stilkreis vorkommt — oder auf die Formung des freien Restes, die den Gattungen des Werkzeugs, der Leitung und des Zeichens mit dem Schmuck gemeinsam ist. Innerhalb der Bildkunst ist das der Unterschied des imitativen und des ornamentalen Faktors (Wölfflin); man kann entsprechend in den beiden anderen Künsten der Werkzeuge und der Leitungen vom „instrumentalen“ und vom „direktiven“ Faktor neben dem „ornamentalen“ sprechen.

Der Sinn Werkzeug, Leitung, Zeichen beeinflußt nicht nur die Figuralität, er bedingt auch einen viel enger umschriebenen Bauplan als beim Ornament. Deshalb ist das Ideal hier im Bauplan bestimmter festgelegt und deshalb ist der Begriff der typistischen Transplantation und Verselbständigung einzelner Glieder (Teile) noch deutlicher, ebenso der Begriff der Phantastik, die sich aus dieser Transplantation, wie auch aus der Wucherung und Schrumpfung der Proportionen der Glieder ergibt.

In der Werkzeugkunst sind diese Stile leicht zu erkennen. Die Gewandung verschiedenen Stiles variiert dem Exemplarismus nach in den Moden, Uniformen, Rüstungen, denen selbst bestimmte Zwecke bestimmter Kulturkreise zugrunde liegen und die mit den anderen Schmuckkünsten durch gemeinsame Figuralität einzelner Teile zusammenstimmen. Der freie Rest erhält „ornamental“ gleiche (z. B. gotische) Formen, ohne daß dabei an Ornament, das „dekorativ“ hinzukäme, zu denken ist; das Werkzeug ist selbst „Ornament“ geworden. Die Gewandung

kann typistisch werden, wenn die einzelnen Teile ein Eigenleben, Eigendasein bekommen, z. B. der Kragen zur Halskrause, zum Mühlrad, der Ärmel zur Hängetasche wird usw. oder wenn Knöpfe, Taschen, Schnüre, Fransen ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdet an Stellen übertragen sind, wo sie um ihrer selbst willen und nur „ornamental" wirken. Ebenso ist jeder Irregularismus dort, wo aus dem Sinn Regularität zu erwarten wäre, noch auffallender und gewollter (freier, widerspruchsvoller gegen das Regulativ) als im Nur-Ornament, vor allem die Asymmetrien, die mi-parti-Trachten, die Diagonallagen von Schärpen, Baretten usw. Die extreme Starrheit und Unbeweglichkeit gewisser Uniformen und Rüstungen und die extreme Asymmetrie und Beweglichkeit mancher Scherz- und Spottgewänder (Karneval, Zirkus) haben ihren Bezugsfall in der harmonischen Mittellage einer dem natürlichen Sinn des Gewandes nahebleibenden Form, wie sie z. B. gewisse antike Gewänder darstellen. Aber jede Form ist von der jeweiligen Aufgabe und vom Kulturkreis, d. h. der Gesamtgesinnung abhängig und die starren, überernsten, wie die lächerlichen oder gefallsüchtigen Extreme können als Kunstwerke ebenso vollkommen sein, wie die harmonischen Gewänder der Maturitätsstile. Man darf nicht in den Fehler verfallen, die in ihrer Art vollkommensten Gewänder etwa des Rokoko als Beispiele der Maturität zu nehmen; sie sind vollkommene Kunstwerke, aber innerhalb eines typistischen Stiles, der nie matur sein kann.

Alle diese Überlegungen kehren mit geringen Änderungen bei der Betrachtung der Leitkunst und Zeichenkunst wieder.

In der Leitkunst sind der Teppich, der Stuhl, der Schrank usw., das Gefäß, das Haus, die Kirche, die Burg usw. Sinngattungen, die aus ihren sachlichen Forderungen (ihrem Zweckprogramm) einen Grundstock von Formungsbestimmtheit gewinnen, zu dem sowohl die Exemplarität hinzukommt, als auch ein bestimmter Bauplan, der sich als vernünftigste Lösung einstellt, der dann die Typen der Maturität ergibt und zugleich

die Bezugsfälle für jegliche Art Typismus. In der Architektur ist jede Reduktion oder Amplifikation durch Weglassen oder durch Häufung von sinnvollen Bauteilen ebenso das Wuchern bestimmter Proportionen und Raumteile über ihr harmonisches Maß — das Wuchern der Chöre, der Türme, der Vestibüle und Treppen, der Dächer usw., das Wuchern des Henkels, Fußes, Halses usw. der Gefäße — ein Ausfluß des Typismus; ebenso die Verselbständigung der Stütze (Trajanssäule) oder die der Ädikula zum leeren Rahmen, der Gefäße (Vasen) zu unbenutzbaren Schmuckstücken, des Schildes zur verselbständigten Bedeutung der Kartouche. Entsprechend sind Regularität und Irregularität hier zu beurteilen und wie beim Werkzeug (Gewand) kann das Irreguläre, Labyrinthische zur Burg oder zur Gedrängtheit der Innenstadt den passenderen Ausdruck bieten als die strenge Regularität. Immer ist es der „ornamentale" Faktor, der sich zum sachlichen gesellt und sich mit ihm durchdringt. Wie das Werkzeug als Kunstwerk zugleich Schmuck wird (Gewand), so auch das Gefäß, der Bau usw.

Innerhalb der Zeichenkünste bietet die Schrift eine besonders anschauliche Belegung des Begriffs des Exemplarismus. Es muß in der Schrift als ornamentaler „gemalter" oder als dreidimensionaler Schrift eine durchgehende Gemeinsamkeit aller maturen und harmonischen Fälle, aller Verwirklichungen des Seins- oder Werdensstiles geben, aber voraus geht die Erfindung des Alphabets oder der Silbenzeichen, Wortzeichen. Die Keilschrift, die chinesische, arabische, griechische usw. Schrift ist jedesmal Exemplar und erst innerhalb dieser Schrift erfolgen die unendlichen Abwandlungen. Auch hier ist es nicht schwer, die einzelnen Stile theoretisch auseinander zu halten und Regularismus und Typismus zu sondern. Der Schnörkel, der sein Eigenleben führt, ist streng genommen nicht zur Schrift selbst, sondern zum Ornament zu zählen, er ist „dekoratives Ornament" der Schrift und gehört unter den Typismus der Dekoration. Da bei der Schrift (Inschrift) die Lesbarkeit der

eigentliche Zweck ist, scheint hier der Pol der Sachlichkeit deutlich bestimmt. Praktisch ist aber die Lesbarkeit von der Konvention der Buchstabenfiguren abhängig, so daß man die Grenze des sachlichen Bestandes gegen den des auferlegten Stiles schwer bestimmen kann. Manche spätgotische Minuskelinschrift, deren Entzifferung uns Mühe macht, weil gewisse Buchstaben kaum voneinander unterschieden sind, bietet dem Geübten, der die lateinische Sprache genügend beherrscht, geringe Schwierigkeiten. Die „sachliche" Definition der Sachlichkeit darf auf die persönliche Geübtheit nicht aufgebaut werden; dies ist es, was die Abgrenzung von Schrift S^2 gegen den Stil der Kunstschrift, was die des Typus vom Typismus hier erschwert.

Die Denkmalkunst ist wesentlich auf die Monumentalität, auf das Malhafte, eingestellt. Für sie ist die Dauerhaftigkeit des Materials S^1 ein vordringlicher Faktor; das Material muß vor allem auch dauerhaft „aussehen". Reiseandenken aus vergänglichem Material sind — künstlerisch — ein Widerspruch mit sich selbst, sie sind auch meist keine Kunstwerke. Die große Denkmalkunst prähistorischer Zeit, die Dolmen, Menhire, Kromlechs, dann aber auch die ägyptischen Pyramiden sind reine Werke hoher Denkmalgesinnung. An den ältesten Beispielen, die ihre Dauerhaftigkeit bewährt haben, kann man lernen, was Größe der Gesinnung heißt: Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen, Tendenz zum Einfachen, Gesetzmäßigen. Das Dauerhafte des Materials und die Größe, die Sicherung gegen Eingriffe zerstörerischer Absicht oder zerstörender Naturkräfte bieten sollen, sind Eigenschaften des Mals S^2. Die Kunst des Monumentalen sucht die Figuralität der elementaren Einfachheit und ebenso den einfachen Bauplan und die Regularität. Wenn wir ein Kunstwerk, das selbst nicht in erster Linie Mal ist, als Denkmal und als „monumentales" Denkmal bezeichnen — eigentlich ein Pleonasmus —, meinen wir seine Annäherung an das Regulativ und die Nackt-

heit sozusagen des Bauplans oder des Typus. Alles Irreguläre, Verworrene und alle Verschleierung des Typus, die typistische Verselbständigung der Glieder und ihre Transplantation an sinnfremde Stellen des ursprünglichen Bauplans sind unmonumental oder auch „falsche", d. h. affektierte Monumentalität. Dies folgt aus Mutation der Norm in Dauer. Die Norm des Regulativs und des sinnvollen Bauplans sind Generalisierungen, sind „einmalig", einmal für immer, und das Abnormale (das vom Regulativ und Typus Abweichende) sind Spezialisierungen, ein Fall unter vielen. Deshalb ist das Kristallomorphe monumentaler als das Organomorphe und der Regularismus monumentaler als der Maturismus, aber anderseits ist der Maturismus monumentaler als der Typismus; die eigentlichen Höchstleistungen der Monumentalität verbinden den reinen Typus (nicht Typismus) des Reifestils mit starrer Regularität.

Die Bildkünste (die Malerei, das Relief und die Plastik) beziehen ihre Figuralität einerseits aus dem Vorbild, anderseits aus den Elementen des Abbildens. Diese doppelte Wurzel ergibt eine Überlagerung auch innerhalb der Stile.

Vorweg ist als sachliche Aufgabe der Bildkunst der Similismus anzuerkennen. Während man lange Zeit die Nachahmung nicht nur für die Wurzel, sondern für das einzige Ziel aller Bildkunst hielt, ist man in der letzten Zeit zum entgegengesetzten Extrem übergegangen und hat behauptet, es gebe eine „absolute Malerei" und „absolute Plastik", die nichts nachahmen, die vorbildlos, also mit sinnleerer Form allein arbeiten. Über diese Verwechslung von Ornament mit Bildkunst glaube ich kurz hinweggehen zu dürfen; sie ist unlogisch und nicht etwa nur eine Frage der Terminologie, sondern ein Unrecht sowohl gegen das Ornament wie gegen die Bildkunst. Man fordert vom Ornament zu viel, wenn es dasselbe leisten soll wie das Bild, und vom Bild zu wenig, wenn es nur leisten soll, was das Ornament bietet. Fraglos ist das freie Ornament, das von dekorativer Verwendung losgelöst „wie ein Bild" (also gegebenenfalls doch

wieder dekorativ) zu verwenden ist, zu unendlichen Neuschöpfungen fähig, die ganz neue und spezifische Mutationen auslösen können, die dem Bild verschlossen sind, das berechtigt aber nicht, solche Werke (z. B. von Kandinsky) als Malerei anzusprechen, es sei denn, man meint damit nur die Gemaltheit (mit Farbe auf der Fläche), was aber die Verfechter der „absoluten Malerei" nicht meinen[1]. Ob die Lineamente der Konstruktivisten oder jener Plastik, die regelmäßige sinnleere Körperformen zusammenstellt, besonders viele und tiefe seelische Erlebnisse auslösen, mag individuell verschieden sein, tut aber nichts zur Sache. Auch wenn sie mehr geben, als jedes Bild, und obwohl sie gewiß anderes geben, als Bilder je geben können, sind sie deshalb noch nicht Bilder, sondern, wenn man schon einen besonderen Namen sucht, absolutes Ornament. Zum Teil mag der Streit, der meist mit unverhältnismäßiger Leidenschaft geführt wird, darauf beruhen, daß auch der Begriff Ornament unklar ist, solange man das Ornament selbst nicht von seiner dekorativen Verwendung zu unterscheiden sich entschlossen hat. — Für die strenge, in sich widerspruchslose Theorie, die unter „Bild" immer Abbild versteht (von Vorbild S^1 oder Vorstellung S^2), ist auch die „Bildkunst" auf dem Begriff des Abbilds aufgebaut. Ihr zentraler künstlerischer Faktor ist, daß die Form zum Symbol des Vorbilds wird bzw. der Vorstellung, die das Thema hergibt. Das Naturvorbild kann zwar in verschiedenem Grad von Ähnlichkeit durch das Abbild S^2 ersetzt werden, aber es ist hier daran zu erinnern (vgl. S. 420), daß es nie zur genauen Replik werden kann. Man kann die Natur kaum auf eine eindeutige Art festlegen, sie scheint immer anders. Das gilt nicht nur für die Landschaft, vor der jeder „naturalistische" Maler in Verlegenheit gerät, weil die Wolken ziehen, die Be-

[1] Meine Ablehnung der Termini „absolute Malerei" und „absolute Plastik" gilt selbstverständlich nicht den damit gemeinten Objekten. „Absolute" Ornamente können von ganz hoher Qualität und eigentümlichem Phantasiereichtum sein. Anderseits fällt mir auch nicht ein, von der Bildkunst photographische Treue zu erwarten, sie ist ja stets Stilisierung, stets Umdeutung der Natur.

leuchtung vormittags eine andere ist als nachmittags, weil die Felder gemäht werden oder der Schnee schmilzt; das gilt nicht nur für das Antlitz des Menschen, von dem man nie sagen kann, wie es wirklich ist, das gilt ganz allgemein. Eher kann man noch im Atelier einem Stilleben bei künstlicher Beleuchtung die Unwandelbarkeit aufzwingen, aber dann bleibt streng genommen auch unentschieden, wie dies künstliche Vorbild „ist", der „realistische" Maler schafft ja die Situation und, wenn er „nachahmt", hat er schon zum Teil vorweg entschieden, was er nachahmen will, welches Licht, welchen Ausschnitt usw. Die eigentliche Erschütterung der Nachahmungstheorie, soweit sie den Anspruch auf erschöpfende Bestimmung des Bildes und der Bildkunst erhebt, ist die unendliche Variabilität der nachahmenden Mittel: sowohl des Abbildmaterials, das ja in der Bildkunst niemals mit dem Vorbildmaterial gleich sein kann, als auch der Abbildmethode, die bei größter Annäherung an die Wahrnehmung des Vorbilds immer nur Grade der Annäherung und dabei mehrere Annäherungsarten gleicher Ähnlichkeitsgrade bietet (vgl. oben S. 409). Weil schon das Abbild vieldeutig ist, kann die Auswahl eines Abbildmaterials und einer Abbildmethode schon zum Symbol des Vorbilds werden; ihre Form wird in Sinn mutiert, z. B. das monumentale Material des Granits verbunden mit Maßstabvergrößerung des dreidimensionalen Abbildverfahrens kann zum Symbol des Herrschers werden — was noch außerhalb der engeren Frage nach der Umstilisierung liegt, — die Unverwüstlichkeit des Granits, die Steigerung des Maßstabs werden in Monumentalität, in Erhabenheit, Unnahbarkeit, Überlegenheit mutiert und dieser Sinn geht ein in die Reihe der Elemente des Kunstwerks.

Nach diesen Vorwegnahmen (und zum Teil Verwahrungen) kann man an die Frage des Stiles der Bildkunst herangehen.

In der Theorie des Abbilds S^2 (S. 415 und 421 ff.) ergab sich, daß sowohl das Vorbild wie das Abbild seinen eigenen Stil hat oder haben kann, so daß das Zusammentreffen des Abbildstiles

mit dem Vorbildstil eine Möglichkeit unter anderen Möglichkeiten ist. Für die Theorie der Bildkunst ist das entscheidend. Wenn der auferlegte Stil Prägnanz erreicht, wird er zum Symbol des Vorbilds, gleichgültig, wie dessen eigener Stil in der Natur sei.

Jedem Stilexemplar — Antike, Gotik usw. — steht grundsätzlich die gleiche Fülle von Naturvorbildern zur Verfügung, aber die Auswahl und der Ausschluß von Vorbildern ist für jedes Stilexemplar anders und vor allem sind die nicht aus der Natur stammenden „abzubildenden", zu illustrierenden Ideen von Gattungen jedesmal andere, sich zum Teil gegenseitig ausschließende, z. B. die Idee des antiken Zeus und des gotischen Christus. Aber dies gilt für die gesamte Kultur S^2, also für die Kunst mit, da die Kultur S^2 die Grundlage der Symbole S^3 ist, sie geht ein in die Reihe der Elemente der Kunst. Der Exemplarismus der Bildkunst bezieht sich nicht auf das Vorbild und die Ideen von Gattungen, sondern auf die Form der Elemente S^0 und S^1. Was mit antik, gotisch usw. als Exemplarismus gemeint wird, was dem Vorbild und den Ideen von Gattungen auferlegt wird, gleichgültig wie diese selbst seien, ist die Auswahl bestimmter Raumformen, Lichtformen, Kraftformen und bestimmter Materialstile (Struktur und Textur). Ausdrücklich muß man hier von Ideen „von Gattungen" sprechen. Denn gemeint sind die Ideen zu illustrierender Gattungen und nicht die hinter der Illustrationsart stehende Idee (gleichgültig, welche Gattung zu illustrieren sei). Denn diese darübergelagerte Idee bezieht sich entweder auf Illusionismus oder Ideeismus der Abbildmethode; man kann Götter, Menschen, Tiere usw. im gleichen „antiken" Stil darstellen und innerhalb dieses Stiles illusionistisch oder kontraillusionistisch. Diese beiden Tendenzen beziehen sich nicht auf das Abbild für sich allein, sondern auf das Abbild in seiner „Nützlichkeit" als Ersatz des Vorbilds, sie beziehen sich also auf Objektivismus und Subjektivismus der Nachahmung (soweit von solchen die Rede sein kann

vgl. S. 423). Sicher ist in jedem Stilexemplar sowohl eine Annäherung an den Objektivismus als auch eine subjektivistische Entfernung von ihm möglich, aber ebenso sicher ist der Exemplarismus (Antike oder Gotik usw.) als solcher von dieser Alternative unabhängig.

Der Unitarismus der Bildkunst formt das Vorbild oder die zu illustrierende Gattungsidee nach der Richtung des Seinsstils oder nach der des Werdenstils usw. Ein und dasselbe Naturvorbild: „diese" Landschaft, „dieser" Mensch usw., kann in einer dieser Richtungen umstilisiert werden; der Grad des Umstilisierens ist abhängig von dem Entgegenkommen des Modells bei Naturvorbildern. Gattungsideen sind an sich gegen beide Pole neutral. Die Umstilisierung im Abbild bezieht sich auf den Stil von S^0 und S^1, also auf Totalität-Partialität (S. 279) auf Struktur und Textur. Hierüber ist besonders viel Vorarbeit in der Kunstwissenschaft geleistet worden, es gehören hierher die Stilbegriffe Linearität und Fleckenhaftigkeit, Frontallität und Diagonalität usw.[1]. Für den Begriff des Flecks ist an dieser Stelle die Unterscheidung nötig, ob es sich um das Infinite des Flecks im Gegensatz zum Finiten (der Linearität) handelt, also um eine die Raumform S^0 allein angehende Polarität oder um die Fremdlichtform, die sich auf die Eigenlichtform legt, also um das Verhältnis von Beleuchtung, d. h. von sinnhafter Lichtform, zu den bleibenden sinnhaften Raumformen des zu beleuchtenden Gegenstandes. Der Bildkünstler sucht sich beides aus: den Gegenstand und seine Beleuchtung. In der Raumtheorie bedeutete Fleck immer nur die Verschwommenheit der Grenze, die Infinität, und in der Lichttheorie bedeutet er das nämliche. Erst in der Welt sinnhafter Gegenstände bekommt der Fleck noch den Sinn des Lichtflecks, der mit den Grenzen des sinnvollen Gegenstandes in Widerspruch steht. Dieser sinnbezogene Fleck kann seinerseits finit (linear) oder infinit sein.

[1] Ich verzichte auf eine Aufzählung der vielen Versuche, auch auf ihre ausführliche Kritik.

Der sinnbezogene Fleck ist für den Gegenstand zufällig, der „darauffallende" Fleck ist „auffällig", er löst die Körperoberfläche als selbständige Bedeutsamkeit von ihrem Körper los. Dadurch wird scheinbar die rein optische Erscheinung der Oberfläche als sinnleeres Muster wichtiger als der sinnerfüllte Körper, der dahinterliegt und zum Schauplatz der Lichter (Schatten, Farben, Reflexe) wird. Da die „Malerei" Festlegung einer optischen Konfiguration auf der Fläche (Ebene) ist, meinte man, ihr käme besonders zu, die Fremdlichtform zu wählen — die huschenden Schatten, die springenden, spritzenden Lichter —, denn durch die Ablenkung vom Körper und seiner Eigenlichtform wird die zweidimensionale Ausbreitung der Lichterscheinung entsprechend der Zweidimensionalität der Projektion in der Malerei betont und die Dreidimensionalität des Körpers in gewissem Sinn ausgeschaltet; „in gewissem Sinn" — es ist nämlich nicht zu leugnen, daß die Raumtiefe bei der Fremdlichtform oft besonders stark betont wird, so daß Wölfflin vom Tiefenhaften im Zusammenhang mit jener Fremdlichtform sprach. Bekanntlich nannte man diesen Faktor des Werdensstiles das „Malerische". Ich habe schon früher geltend gemacht[1], daß der Terminus irreführt, weil er die Meinung unterstützt, die Malerei solle „malerisch" sein. Sie kann aber ebenso in der Richtung zum Seinsstil ihr Vorbild umstilisieren. Der Werdensstil ist ebensowenig für die Malerei normative Vorschrift, als der Seinsstil es für die Plastik ist, und es ist eine Voreingenommenheit und eine Verengung, wenn man eine der Künste oder genauer eine der Abarten der Bildkunst auf einen Pol des Unitarismus festlegen will. Erklärlich mag diese Verengung sein, wenn Künstler oder Künstlerkreise aus ihrer eigenen Wahl des Umstilisierens heraus zu dieser Festlegung kommen, aber für die Theorie besteht kein Grund, für einen Pol innerhalb der Malerei, für den anderen innerhalb der Plastik Partei zu ergreifen. Der Parthenonfries ist nicht plastischer als der Fries des pergamenischen Altars

[1] Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst, Leipzig-Berlin 1914, S. 139.

und letzterer ist nicht malerisch, er ist bestenfalls „malerisch“ mit Anführungsstrichen, was zwar jeder versteht, aber leicht dahin mißdeutet, als wäre er deshalb weniger wertvoll als der Parthenonfries — oder auch wertvoller, wenn man nämlich in einem Zuge auch die Malerei höher bewertet als die Plastik. Es ist also eine Frage der Gerechtigkeit und der wissenschaftlichen Neutralität, wenn man jene veraltete Terminologie ablehnt. Allerdings könnte man den populär gewordenen Ausdruck mit der Versicherung stützen, man verlange gar nicht von der Malerei das „Malerische“ und von der Plastik das „Plastische“. Aber auch dann können die Termini vor einer strengeren Überlegung nicht bestehen, weil die entsprechend aus den anderen Künsten abgeleiteten Termini des Architektonischen, Ornamentalen, Instrumentalen (aus den Spielkünsten: des Tänzerischen, Mimischen, des Musikalischen, Poetischen) aus Gründen ihrer gleichen systematischen Stellung eine verwandte logische Rolle erhalten müßten, was offenkundig im Sinn des vermeintlichen Gegensatzes des Malerischen und Plastischen nicht durchführbar ist. Es bleibt ein grundsätzlicher Irrtum, die Polarität des Seinsstils und Werdensstils an bestimmte Künste zu ketten, da jede Kunst nach beiden Stilpolen hin gleich variabel ist.

Für die Bildkunst sind die Mittel der Stilisierung nach dem Seins- und Werdensstil innerhalb der Theorie der nulldimensionalen und eindimensionalen Sinnvarianten erledigt. Unabhängig von der Unitätsart des Vorbilds kann das Abbild im Sinne der Totalität und Partialität vereinheitlicht werden; denn die Anorganismen sind selbst total, die Organismen selbst partiell (als S^1), aber man ist in der Wahl der Unitätsart innerhalb des Abbilds (S^2) völlig frei. Die Auferlegung eines der beiden Stilpole wird zum Symbol des Sinnes der Abbildung, d. h. zum Symbol des im Abbild gemeinten Vorbilds oder der in ihr gemeinten Gattungsidee.

Der Maturismus der Bildkunst stilisiert das Vorbild S^1 oder

die Vorstellung der Gattungsidee auf das Stilideal des reinen Seins- oder Werdensstils eines bestimmten Exemplarismus um. Die maturen Stile pflegen die Vorbilder innerhalb jeder Gattung unter den Exemplaren auszusuchen, die das Ideal der Gattung erfüllen oder die ihm nahekommen: den schönsten Baum, das schönste Pferd, den schönsten Menschen. Aber notwendig ist das nicht, denn der Maturismus der Bildkunst kann nicht in der Wahl des schönen Vorbilds liegen, sondern in der Harmonie der Elemente S^0 und S^1 des Abbilds. Es ist ein in den Kreisen unkünstlerischer Menschen erschreckend weit verbreiteter Irrtum, das Abbild nach der Schönheit des Vorbildes zu bewerten. Aber das häßlichste Modell, etwa die früher Kaiser Maximinian genannte Büste des Berliner Alten Museums, kann ein ganz großes Kunstwerk ergeben und die süßeste Tirolerin wird bei manchem Werk von Defregger ein Abbild, das mit Kunst kaum noch zu tun hat. In der Bildkunst kommt es auf die Harmonie der Flächenkrümmungen, die Lichter und Schatten, die Farben usw. an, auf alles, was konkret vorliegt und nicht auf das abwesende Modell. Bestimmten Stilen ist Schönheit des Naturvorbildes eine verdächtige Falle, der man besser aus dem Wege geht, Häßlichkeit die Folie, auf der sich die künstlerische Harmonie erst recht abhebt. Aber Häßlichkeit des Vorbilds ist gewiß auch keine Gewähr für das Gelingen eines Bildes und Schönheit des Vorbildes für den echten Künstler keine Gefahr, seicht zu werden. Daß „Schönheit immer verdächtig" ist, konnte nur ein nordischer Künstler sagen (Gerhard Marcks).

Der Maturismus fordert in der Bildkunst auch nicht notwendig den Idealfall als Vorbild, sondern das Ideal des Stiles als Reinheit der Unitätsart innerhalb der gereinigten Figuralität (Exemplarität). Genau so wie beim Nur-Ornament (siehe oben S. 560) gilt hier der Satz: das Ideal des Kunstwerks kann auch durch jedes immature Werk erfüllt werden und umgekehrt braucht das mature Werk nicht unbedingt ein hohes Kunstwerk zu sein. Von der „Wertstufe" ist hier noch nicht die Rede. Als geläufiges

Beispiel nenne ich: Werke Donatellos, die im Sinne der Stilentwicklung immatur sind, müssen im Sinne der Qualität als Höchstwerte anerkannt werden, dagegen Werke von Andrea Sansovino, die im Sinne der Stilentwicklung matur sind, müssen im Sinne der Qualität als schwach und beinahe flau zensuriert werden.

Der Typismus der Bildkunst formt das Vorbild oder die zu illustrierende Gattungsidee nach der Richtung der Umdeutung des Bauplans usw. Die Verselbständigung einzelner Glieder, die eigenwillige Abweichung ihrer Proportionen gegenüber dem Vorbild, unter Umständen die Transplantation der sinnvollen Glieder an andere Stellen des Bauplans werden zum Symbol des Sinnes des dargestellten Vorbilds oder der illustrierten Gattungsidee. Da bei der Abbildung des Menschen auch seine sinnvolle Bewegung mit abgebildet wird, umfaßt der Typismus der Bildkunst auch den des Tanzes, der Mimik und der Poesie, setzt also die Besprechung des Typismus in diesen Künsten voraus; seine Erörterung mag deshalb vorläufig aufgeschoben werden. Man kann schon bei der Abbildung von toter Natur, Pflanzen und Tieren deutlich erkennen, was durch den Typismus erreicht wird. Der stilisierte Löwe empfängt seine Stilisierung außer durch die anderen Stile auch durch die naturfremde Veränderung seiner Proportionen, die gedrückter oder schlanker als im Naturlöwen gebildet werden können, die Überbetonung der Mähne usw. Jede Vergrößerung oder Verkümmerung einzelner Teile ergibt eine sinnhafte Akzentsetzung. Sie kann in der Richtung auf Verspottung und Komik zur Karikatur führen, wodurch dann sehr einsichtig wird, was unter Symbol der Form zu verstehen ist; sie kann aber auch entgegengesetzt zur Steigerung der Furchtbarkeit und Majestät des Löwen führen. — Für die Verselbständigung einzelner Teile des Bauplans ist vor allem die Maske (des Löwen usw.) ein Beispiel. Es ist naheliegend, sich die Maske sofort in dekorativer Verwendung als Schmuck (oder künstlerisch als Ornament) zu denken, aber die Maske an sich und losgelöst von jedem Zusammen-

hang ist echter Typismus. Auch die Verbindung einzelner Organe verschiedener Tiere zu Fabelwesen (Drachen usw.) ist typistisch; (dabei ist meist schon die poetische oder mystisch-magische Vorstellung wieder als selbst schon typistische Voraussetzung anzusehen). — Transplantation ist ebenfalls meist aus der dekorativ verwendeten Bildkunst bekannt, auch sie ist immer losgelöst von jedem Zusammenhang erfaßbar, also auch losgelöst von der vorauszusetzenden typistischen Vorstellungstendenz der Poesie. Beispiele sind billig. Es sei auf Dämonen in der Art der griechischen Chimaira verwiesen, die aus verschiedenen Tierleibern zusammengesetzt sind, aber nicht wie Sphingen oder Harpyen unter Berücksichtigung der Homologie; die Chimaira hat einen Löwenunterleib, ist in der Mitte eine Ziege und ihr Schwanz endet in einem Schlangenkopf (vgl. die Tierdämonen in der Versuchung des hl. Antonius auf dem Isenheimer Altar, auch Bosch und Brueghel).

Typistisch ist die Wahl der Farben, wenn sie ohne Rücksicht auf die des Vorbilds erfolgt, die Farbe wird verselbständigt und durch sie wird der Sinn des Vorbilds „verfärbt".

Der Regularismus der Bildkunst formt das Vorbild oder die zu illustrierende Gattungsidee nach der Richtung der kristallomorphen Regularität oder der chaotischen Irregularität usw. Die Stilisierung in der Richtung auf das Regulativ ist immer eine Erkältung, Abtötung des Vorbilds, umgekehrt kann eine maßvolle Irregularität, Asymmetrie usw. eine Verlebendigung erzeugen. Wie immer das natürliche Vorbild sei, es bekommt diese Formen und durch sie jenen Sinn auferlegt. Regularismus ist wie Typismus mit Maturismus unvereinbar; beide umfassen verbunden mit der noch einheitlichen Figuralität erschöpfend alles, was unter den Begriff des Immaturismus gehört.

Malerei, Relief und Plastik sind verschiedene Abbildmethoden innerhalb der Bildkunst; was sie als Abbildmethoden unterscheidet, ist für das Abbild S^2 bereits gesagt und erledigt (S. 409). Da aber diese Methode und daher auch die Auswahl

einer bestimmten Methode für ein bestimmtes Bildprogramm mit zum Symbol des Vorbilds wird, sind die Methoden auch „künstlerisch" von verschiedener Bedeutung. Wenn man von den Termini malerisch und plastisch schon nicht lassen will, dann ließen sie sich auf diese Bedeutung einengen, daß in der Plastik die Figur (das Muster) in dreidimensionalen Grund („vor" den dreidimensionalen „Hintergrund") gestellt wird, dagegen in der Malerei dieser Grund mitsamt der Figur (oder dem Muster) vom Künstler geschöpft und geschaffen wird. In der Plastik ist eine Akzentverschiebung auf die Figur enthalten, die in der Malerei mit dem Grund weit mehr im Sinne der Gleichbetonung verbunden ist. Mit dieser Akzentverschiedenheit ist alles verknüpft, was über das „Plastische" und „Malerische" ausgesprochen worden ist. Aber der Einwand bleibt bestehen, daß sowohl die vom Grund losgerissene Plastik wie die in den Grund getauchte Figur der Malerei nach beiden Stilpolen des Unitarismus variabel sind, also eine in den Schatten einer Nische getauchte Plastik nicht „malerisch" wird (sondern partiell) und eine aus dem Grund linear herausgerissene Figur der Malerei nicht „plastisch" (sondern total). Es sind zwei deutlich verschiedene Fragen, erstens, ob sich ein Künstler für die zweidimensionale Bildkunst entscheidet (für Malerei) oder für die dreidimensionale Bildkunst (für Plastik) oder zweitens, ob es sich, gleichgültig, welche der beiden Bildkünste er wählt, für den Seinsstil oder den Werdensstil entscheidet. Vielleicht wird diese Alternative erst recht deutlich, wenn der Künstler das (sinnerfüllte) Relief wählt und in ihm sich für einen der Pole des Unitarismus entscheidet. Die Entscheidung über den Stilpol betrifft die Stilprägnanz und die Symbole von Freiheit und Gebundenheit, die Entscheidung dagegen, ob Malerei, Relief oder Plastik gewählt wird, betrifft die Abbildmethode und künstlerisch die besonderen Symbolfähigkeiten, die aus diesen Abbildmethoden folgen.

Innerhalb der Verbindung von zwei, drei oder allen vier

Schmuckkünsten zur Dekoration besteht die Problematik ihres stilistischen Zusammengehens. Es scheint eine selbstverständliche Forderung der Gleichformigkeit und Gleichsinnigkeit, daß die Künste sich nur dann zur Einheit zusammenschließen, wenn ihr Exemplarismus der gleiche ist — wenn also z. B. alle gotisch sind. Aber das nämliche gilt für die anderen Stile des Unitarismus, Maturismus usw. Diese reinen Fälle ergeben wieder die Bezugsbegriffe für jegliche Art von Stilmischung, deren Kasuistik aus den Regeln der Kombinatorik folgt und die zu höchst überraschenden Mutationen führt. Allgemein läßt sich nur sagen, daß auch hier die Mischung des Verschiedenartigen entweder zum Pikanten (Aparten) führt oder zu einer höheren Harmonie, die aus der gelösten Spannung der verknüpften Stile fließt. Auch hier begnüge ich mich (notgedrungen) mit der Angabe der theoretischen Grundlinien, da die Ausführung dieser Kombinationen einen zu großen Umfang annehmen würde. Vielleicht darf wenigstens darauf hingewiesen werden, daß hier der systematische Ort für die schon berührten Fragen des Typismus ist, der durch Transplantation entsteht. Das Ornament, das Abbildbestandteile enthält, wird typistisch durch jede naturwidrige Verbindung von pflanzlichen mit tierischen bzw. menschlichen Gliedern und ihre willkürliche Verteilung. Dadurch unterscheiden sich die manieristischen von den klassischen Grotesken der italienischen Renaissance. Hierher gehören ebenso die früher in anderer Gedankenverbindung genannten meist homologen Kombinationen von tierischen und pflanzlichen Organen mit Möbeln, Bauten, Gefäßen, Buchstaben usw. Man darf die „Unnatürlichkeit“ dieser Typismen nicht als „Unwahrheiten“ hinstellen. Im Ornament ist der Grund immer sinnleerer Grund entgegen der Malerei, daher ist die vizinale Verteilung der ornamentalen Bestandteile innerhalb der Fläche vom Sinn völlig befreit. In den Grotesken z. B. haben die einzelnen Tiere, Menschen, Pflanzen usw. keinen gemeinsamen Fußboden, sie erhalten mit-

unter ihr eigenes Stück Boden, so daß verschiedene Böden in der Fläche neben und übereinander schweben (vgl. auch Katakomben-Dekorationen usw.).

Die fünf Stile gelten ebenso für die Spielkünste.

Der Exemplarismus bedeutet für den Tanz und die Mimik die Auswahl bestimmter Bewegungen. Im Tanz ist die Auswahl frei, in der Mimik vom Sinn der Leibesbewegung abhängig. In der Musik gibt es ebenfalls eine Auswahl der Figuralität, angefangen vom Tonsystem und der Zulassung oder Meidung bestimmter Klangverbindungen, bis zur Wahl bestimmter Musikinstrumente hin usw. Man meint mit den Bezeichnungen gotischer, barocker, romantischer Musik einen umgrenzten Exemplarismus. In der Poesie ist die Wahl der Sinnvarianten das Entscheidende, die „Themata" sind in der griechischen und althochdeutschen Literatur andere, aber wenn es sich in beiden um Heldensage handelt, dann von einer gewissen Verwandtschaft des Exemplarismus. Poesie mit Sprachmusik verbunden ist exemplaristisch auch durch die Sprache bestimmt.

Der Unitarismus bedeutet in den Spielkünsten sowohl die Finität und Infinität der Figuren, also ihre Isolierung oder Verschleifung, staccato oder legato, als auch den Seins- und Werdensstil des Musters, also entweder das getrennte Nacheinander oder das Zugleich, entweder die Monodie oder die Polyphonie; für die Poesie genügt der Hinweis auf die Begriffe von Fritz Strich: Vollendung und Unendlichkeit[1]. Jeder Exemplarismus hat wieder theoretisch die Möglichkeit seiner Erfüllung in beiden Polstilen des Unitarismus.

Wenig geklärt ist bisher die Maturität der einzelnen Seins- und Werdensstile in den Spielkünsten, am ehesten noch besteht eine gewisse Vorstellung von erreichter Stilreinheit in der Musik, vielleicht auch in der Poesie bestimmter Literaturen (Sprachen).

[1] Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1922 (erste Auflage).

Der Typismus ist in den Bewegungen von Tanz und Mimik durch die Pose gekennzeichnet; es ist die „Stellung" oder Gestelltheit einer Bewegung um ihrer selbst willen, losgelöst vom ursprünglichen und zugehörigen Sinn. Deshalb vertritt unter den Instrumenten des Mimen die Maske den Typismus, weil sie den Gesichtsausdruck festlegt und von der übrigen Leibesbewegung unabhängig macht, also auch vom wechselnden Sinn der Gesamtbewegung. Von der Seite der Mimik her erschließt sich auch der Typismus der Gewandung; von ihr her ist der Handschuh in seinen mannigfaltigen Abwandlungen zum Teil auch als Maske auffaßbar — soweit er nicht ausschließlicher Nutzgegenstand ist —, so kann die ganze Gewandung zur Maske, Maskierung, Verkleidung werden. Oft erlaubt es die Maskierung den Menschen, ihre wahre Rolle zu spielen; unter der Decke des Künstlerischen wird dann das Echte entschleiert und verschleiert zugleich. Typismus kann Verlogenheit und kann auch tiefere Wahrheit bedeuten. — Um den Typismus in der Musik anzudeuten, verweise ich vor allem auf das Potpourri, gleichgültig welcher Qualität — da diese hier noch nicht mitspricht. Vielleicht hat auch das Wagnersche Leitmotiv einen typistischen Anflug, denn zwar kehrt es nur dort wieder, wo ein gleicher Sinn wiederkehrt, dennoch ist seine zitatmäßige Transplantation mit Typismus verwandt. Möglich, daß auch von typischer Phantastik und vom Bizarren in der Musik ähnlich gesprochen werden darf wie bei der Gewandung, die durch sinnwidrige Vergrößerung und Verkleinerung der einzelnen Gewandteile in das Karrikaturhafte übergeht. — Von dem, was in der Poesie unter Typismus zu verstehen ist, berühre ich nur das, was in die Bildkunst eingeht: es gibt eine Affektation, eine preziöse Zimperlichkeit, eine Theatralik im üblen Sinn, eine Karrikierung in das Derbe, es gibt auch eine gewisse Konventionalität und Höflichkeitsleere, die an Stelle der echten Überzeugung und der Herzensgefühle fertige Formeln als Scheidemünze setzt. Das sind teils Verschiebungen

von Proportionen (Größen), teils Transplantationen innerhalb des Sinnspiels.

Der Regularismus verwandelt den Tanz in turnerische Regelform. Die Gymnastik selbst in ihrer Vielgestaltigkeit kann selbstverständlich sehr harmonisch ausgeführt werden und das Turnen als Ganzes ist durchaus nichts Ödes; gemeint ist nur jene Verödung der Bewegung innerhalb des Tanzes, die auf die Gleichmäßigkeit des Uhrwerks abzielt. In der Mimik ist unter Regularismus der „Takt" des guten Benehmens zu verstehen, das konventionelle Benehmen, das die Unmittelbarkeit der Beziehung ausschließt und Distanzierung erzeugt. Regularistisch ist die „Grandezza", das „Wahren des Gesichts", die scheinbare Unberührbarkeit des Gemüts. In Musik und Poesie kennt man den Begriff der „strengen" Form sehr gut. In der Musik ist Takt wörtlich als Regularismus zu nehmen, Befolgung der Harmoniegesetze[1] (nach dem jeweiligen Regulativ), Einhaltung bestimmter Melodielängen und gesetzmäßiger Wiederholungen, das „Bar" der Meistersinger. Meist wird man das Regulativ hinter den maturen Bildungen mehr ahnen, als daß es rein kristallhaft für sich herausgestellt erschiene. Je mehr sich aber eine Marschmusik oder eine Walzermusik der exakt turnerischen Wiederholung gleicher Bewegungen (im oben gemeinten Sinn) nähert, um so mehr wird die Musik klapprig regulär. In der Poesie ist Logik (im Sinne der Logik einer theoretischen Abhandlung), d. h. Kausalität, Folgerichtigkeit das Ziel des Regularismus. Neben den sinnhaften Regeln gibt es formale; beide wirken gemeinsam, es ist naheliegend, auf die Regeln des älteren französischen Dramas als Beispiel hinzuweisen.

Was Regularismus bedeutet, wird am Gegenpol des Irregularismus noch deutlicher. Planlos wechselnde Bewegung in Tanz

[1] Hier bedeutet Harmonie als das, was in der jeweiligen musikalischen Harmonielehre als „richtig" anerkannt wird, nicht Harmonie im Sinne der „Harmonialität", sondern Regel.

und Mimik, Zusammenhanglosigkeit, Gesetzlosigkeit, Ataktik in der Musik, Unberechenbarkeiten, Willkür, Phantastik in der Abfolge erfundener Geschehnisse in der Poesie, alles echt Märchenhafte, Irrationale sind das Gegenspiel des Regularismus, der auf restlose Eindeutigkeit, auf den Einzigkeitsfall der Norm hinzielt, auf das Berechenbare, Voraussagbare, Klare.

Soweit Spiel abgebildet wird, gehen die Stile der Spielkünste in die Bildkunst ein. Deshalb hat im Typismus der Bildkunst die Pose und Maske, die Unnatur und Affektion, im Regularismus der Bildkunst die Grandezza und Distanzierung, die Selbstbeherrschung und Strenge der Gemütsverfassung Einfluß auf die Umstilisierung. Daraus folgt, daß der Irregularismus der Bildkunst mit dem Bizarren, Märchenhaften, Phantastischen der vorgestellten Spielbewegung und dem vorgestellten poetischen Vorbild affin ist. Umgekehrt kann man daher auch sagen, die Illustration des Märchens fordert die Irregularität der Raum-, Kraft-, Lichtform heraus, und es scheint selbstverständlich, daß die Unwahrscheinlichkeiten des Märchens und der Wundergeschichten auch Unwahrscheinlichkeiten des Abbilds verlangen.

Die Entrüstungen über die Naturwidrigkeiten des Expressionismus sind nur möglich, wenn der Betrachter vergißt, daß man außer der Natur auch Vorstellungen abbilden kann, also völlig freie Phantasien und Erfindungen, oder die Natur in der Übersetzung in die Welt des Wunderbaren. Schwinds Märchenbilder sind zwar im „Inhaltlichen" märchenhaft, es ist gewiß in ihnen auch eine märchenhafte Abweichung von den Gesetzen der Natur aufspürbar, aber alles, was in ihnen noch eng an die Naturgesetze sich anlehnt, bedeutet eine Mäßigung der Märchen und Wunder, eine Ernüchterung und Herabziehung in den Alltag. Man läßt in der Poesie sich gefallen, daß Prinzen aus Stein sind und Fische sprechen, daß die Dinge und Menschen sich wie im Traum verwandeln, aber von den Märchenbildern fordert man anatomische Richtigkeit, mathematische Perspek-

tive, wissenschaftliche Farbentreue. Man will nicht sehen, daß jedes expressionistische Bild von Marc, Feininger, Klee, Chagall ohne Märchentexte die ganze Märchenhaftigkeit, Traumphantastik, alles Gruselige, Gespenstische, Jenseitige hat, das man in der Poesie gelten läßt, ja lobt und liebt. Aus rein künstlerischen Gründen sollte man für die Märchenillustration den Expressionismus als den adäquaten Ausdruck gelten lassen. Abgeschwächt gilt das auch für die Sagenillustration. Es war das Zeitbedingte der Inszenierungen früher Ibsendramen, daß sie „Reaalismus" anstrebten, der alle Sagenstimmung aufhob und die Helden banalisierte. Die Sage kann volle „Wirklichkeit" nicht vertragen. Abgestuft gilt das sogar für die Helden des historischen Dramas, Romans, Bildes. Shaw hat in seinem Drama „Cäsar und Kleopatra" den Helden Cäsar zum Teil schonungslos ins Alltägliche herabgedichtet — bewußt ironisch. Aber Shakespeares Cäsar muß entsprechend wirklichkeitsferner inszeniert werden als der von Shaw. An den Historienbildern des 19. Jahrhunderts ist die historische und „naturalistische" Wahrheit die große Lüge und die Sünde gegen die Sage und Umdichtung, durch die sich die künstlerische Darstellung von der wissenschaftlichen der Geschichtsschreibung unterscheidet.

Die Abbildmethode ist um so entfernter vom Märchenhaften, je mehr sie dem wirklichen Seheindruck sich anpaßt. Die strenge und etwas harte Zentralperspektive der Renaissance ist als Symbol bezeichnet worden[1]; sie ist Symbol der wissenschaftlichen Einstellung des 15. Jahrhunderts in Italien. Jede Abbildmethode ist in diesem Sinn Symbol, so die Axonometrie Symbol einer gewissen Wirklichkeitsferne und einer Einstellung auf das Transzendente, z. B. bei Giotto. Die fortgesetzte Verfeinerung der Perspektive durch die Luftperspektive (des 16. Jahrhunderts und der Folgezeit), die Anpassungsversuche an die Zufälligkeiten der Beleuchtung und an die physiologischen subjektiven

[1] Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form". Vorträge der Bibliothek Warburg IV (1924-25).

Bedingungen des Sehens (Kurvaturen, Pointilismus usw.) stehen immer im Dienste einer zunehmenden Symbolisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse. „Impressionismus" kehrt deshalb immer wieder; er hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Grundlage in naturwissenschaftlich-positivistischen Anschauungen. Man verwechsle nur diesen Faktor nicht mit der Fleckenhaftigkeit im Sinne des Werdensstiles. Bilder des Expressionismus können genau so fleckenhaft gemalt sein, wie Bilder des Impressionismus. Beide Stilbegriffe gehören nicht in die gleiche Reihe wie Exemplarismus, Typismus usw. Hinter dem Impressionismus steht als allgemeiner Begriff der des Illusionismus und hinter dem Expressionismus der des Kontraillusionismus. Es sind Begriffe, die nur innerhalb der Bildkunst gelten, das Nur-Ornament, die Werkzeugkunst, Leitkunst, Schriftkunst, Denkmalkunst können nie illusionistisch sein, erst wenn das Ornament usw. Abbilder enthält (von Pflanzen, Tieren usw.), kann von Illusionismus geredet werden — aber nur unter Bezugnahme auf das Bild, nicht auf das reine Ornament, das Werkzeug usw.

Innerhalb der Bildkunst also bedeutet der Similismus den Sachsinn. Das Bild hat den Zweck, abzubilden. Der Similismus aber hat seine Abstufungen. Die größte Annäherung an das Vorbild, also extremer Illusionismus, ist für das Bild Erfüllung der Sachlichkeit, sie ist Objektivismus, sofern es sich um die Gegenständlichkeit, das Befriedigen der Aufgabe aus der Sache: „Bild" her handelt. Die größte Entfernung des Abbilds vom Vorbild, die gerade noch so viel Ähnlichkeit mit dem Vorbild bewahrt, daß die Grundforderung des Similismus gewahrt ist, bedeutet Ideeismus (ich sage nicht Idealismus, weil das Wort irreführt). Der Ideeismus ist Subjektivismus, sofern er von der Person her konzipiert ist. Man nennt beide Arten und ihre Übergangsstufen ebenfalls „Stile". Aber diese „Stile" werden durch jene anderen „fünf Stile" erzeugt; denn der Ideeismus wird durch positiven Regularismus, der Illusionismus durch

Irregularismus erzeugt. Der Ideeismus geht von der Vorstellung aus und sucht das Abzubildende von allen Zufälligkeiten, auch denen der subjektiven (physiologischen) Sicht möglichst zu befreien, er will den Eindruck der Notwendigkeit und Dauer erzeugen, er bevorzugt daher auch die Eigenlichtform; der „Stil" der Sachlichkeit im hier gemeinten Sinne, also des strengen illusionistischen Similismus geht von der Wahrnehmung aus und sucht das Abzubildende in seiner ganzen Zufälligkeit: auch in der Zufälligkeit des subjektiven Sehens darzustellen, er will den Eindruck des Momentanen und Vorübergehenden erzeugen, er bevorzugt deshalb die Fremdlichtform. Was in jüngster Vergangenheit als Stil der Sachlichkeit bezeichnet wurde[1], war Rückkehr zum Similismus, wenn auch ohne extreme illusionistische Absichten und mit starker Beimischung von Regularismus. Der „Stil" der Sachlichkeit in der Bildkunst muß auf die Besonderheiten des Modells eingehen, der Stil des Ideeismus konstruiert den Regelkopf, den Normalakt usw. Aber in diesem Vorgehen ist das Regulativ (negativ oder positiv) die zum Symbol werdende Form des Sinnes, dagegen die dahinter stehende Gesinnung der Sachlichkeit und des Ideeismus nicht Form, sondern: Sinnrichtung. Denn die Sachlichkeit des Abbildens ist durch die Wahrnehmung auf die Außenwelt gerichtet und dadurch stark profan durchsetzt, sie läßt den Nutzen des Abbilds als Abbild S^2 nicht aus dem Auge. Der Ideeismus des Abbildens dagegen ist von der Vorstellung und Idee her entspringend und dadurch stark theoretisch durchsetzt, er ist zuletzt metaphysisch gefärbt, wobei es sowohl eine rationale, wie eine irrationale Ausbildung geben kann.

Ist aber diese Trennung der eigentlichen Kunststile des Exemplarismus, Typismus usw. von den Stilen der Sachlichkeit und des Ideeismus richtig, dann können letztere nicht als los-

[1] Der Ausdruck geht zurück auf Wölfflin, Grundbegriffe, München 1915, S. 246. Es heißt dort von der Bildkunst um 1800: „Die neue Linie kommt im Dienst einer neuen Sachlichkeit."

gelöste Polaritäten hingestellt werden, sie müssen als zwei Fälle in die vier möglichen Sinnrichtungsstile eingestellt werden. Diese vier Stile der profanen, theoretischen, sakralen und ästhetischen Sinnrichtung sind Stile der Weltanschauung, reine Gesinnungsstile, Gleichsinnigkeiten, nicht von der Wurzel her Gleichformigkeiten. Der ästhetische Sinnrichtungsstil ist das sogenannte l'art pour l'art. — In der Poesie sind diese Kategorien leicht unterscheidbar, es gibt Zweckpoesien: pädagogische, moralisierende, patriotische Dichtungen, „Gelegenheitsgedichte", es gibt Poesie mit dem theoretischen Vorzeichen des Historismus, des Symbolismus im Sinne gelehrter Sinnsymbole, sakrale Poesie der Psalmen, der Hymnen, der Gottesminne und Mystik und schließlich l'art pour l'art, das Schwelgen in den ästhetischen Gefühlen als wesentlichem Zweck der Dichtung. Da diese „Themata" in die Bildkunst eingehen, dringt der Gesinnungsstil der Weltanschauung durch das Thema in das Bild und fordert künstlerisch die entsprechenden Form-Sinnstile des Exemplarismus, Typismus usw.

Beide Stilreihen haben ihre Wechselbeziehung. Die vier Sinnrichtungsstile sind in jedem Exemplarismus, mithin auch in jedem Maturismus möglich, die theoretische Sinnrichtung hat zum Regularismus, die profane zum Irregularismus ihre Affinität, so daß zwei Sinnrichtungsstile systematisch zu einem einzigen Form-Sinn-Stil zugeordnet sind. Die sakrale Sinnrichtung hat ihre ausgesprochene Beziehung zum Unitarismus, da der Werdensstil immer sakral, der Seinsstil mitunter antisakral, mitunter aber auch sakral gerichtet ist. Die ästhetische Sinnrichtung des l'art pour l'art hat ihre ausgeprägte Affinität zum Typismus.

Diese beiden Stilreihen — die fünf Form-Sinnstile und die vier Sinnrichtungsstile — werden an den einzelnen Künsten einsichtig, sie gelten für alle zugleich, wirken sich in jeder Kunst spezifisch aus und gehen auf die in der Sachtheorie entwickelten a priori geltenden Sacheinteilungen zurück. Für

manchen Forscher mochte die „wechselseitige Erhellung der Künste“ eine Erleuchtung und Erleichterung gewesen sein, streng genommen gibt es keine wechselseitige Erhellung der Künste, sondern nur eine Erhellung von einem außerhalb ihrer liegenden Licht, dem der abstrakten Logik.

10. DIE WERTSTUFEN DER KUNST

Gattungen, deren sämtliche Exemplare einander gleich sind, haben keine Wertstufen (Wasserstoffatome). Die Verschiedenheit innerhalb der Gattung ist Voraussetzung des Wertes. Seine höchste Stufe entspricht dem „Ideal“ der Gattung. Bei natürlichen Gegenständen, also Pflanzen, Tieren und bei Menschen, insofern man letztere nur als animalische Wesen ansieht, bedeutet das Ideal die gleichmäßige Vollentwicklung aller gattungsmäßigen Eigenschaften innerhalb eines einzigen Exemplars. Es ist eine Aufgipfelung alles Besten, Tüchtigsten im biologischen Sinn. Bei künstlichen Gegenständen ist das Ideal dort erreicht, wo der Zweck vollständig erfüllt ist, also je nachdem: der profane, theoretische, ästhetische oder sakrale Zweck des Kulturwerkes. Die Richtigkeit der Bewertung hängt dann von der adäquaten Einstellung ab.

Der Gattungsbegriff ist bei Organismen naturhaft gegeben, alle Exemplare gleicher Gattung haben gemeinsame Abstammung; auch bei Werken des Menschen ist der Gattungsbegriff eindeutig, wenn sie aus gleicher Zweckwurzel stammen (z. B. der Tisch). Wo wir Gattungen nur durch logische Subsumtion erzeugen, ist eine Wertstufenreihe nicht ohne weiteres zu erwarten. Die profane, ästhetische, sakrale und theoretische Einstellung sind zwar unter dem Gattungsbegriff der Sinnrichtung subsumierbar, aber sie sind nicht in dem Sinn Exemplare oder Brüder in einer Gattung wie vier Löwen oder vier Tische. So ist allgemein bei Wertabwägungen vorher zu überlegen, ob

überhaupt eine Kommensurabilität (ein gemeinsames Maß) vorliegt. Immerhin kann man eine Wertsteigerung vom Profanen über das Theoretische, Ästhetische zum Sakralen plausibel machen. Das eigentliche Problem, was Wert des Sinnes ist, liegt jenseits dieser Entscheidung. Wir können jeden Gegenstand (als Sinn) in jeder der vier Sinnrichtungen betrachten, also auch inadäquat, und es zeigt sich, daß die Wertskala für sie gemeinsam ist und als logisches Schema außerhalb liegt. Wenn ich in beliebigen Gattungen das Ideal der Gattung bestimme und alle Exemplare nach der Nähe und Ferne dieses Ideals „ordne", so heißt das, ich schaffe eine Form, um mit ihr Sinn übersichtlich zu machen. Aber der Wert selbst (des besten Löwen, des besten Menschen), der in seinem Wertverhältnis zu anderen Wertstufen (dem kümmerlichsten Löwen, dem schwächlichsten Menschen) festgestellt wird, ist Sinn. Der Wert des Sinnes (im Gegensatz zum Wert der Form) wird durch logische (sinnleere) Skalen, deren Orientierungspol der Begriff des Ideals ist, abgeschätzt. Das Ideal ist als Begriff etwas Formales, aber der ideale Gegenstand selbst ist Sinn, er ist gekennzeichnet durch die Kummulation aller Vorzüge. Es ist eine Frage der Wahrscheinlichkeitsrechnung, wie oft innerhalb einer Gattung das Ideal erfüllt wird. Wert ist deshalb mit Seltenheit verknüpft. Eine Sache ist nicht wertvoll, weil sie selten ist, aber selten, wenn sie wertvoll ist. In der profanen Kultur ist es eine Hauptaufgabe, einen wertvollen Gebrauchsgegenstand massenweise zu vervielfältigen. Er verliert seine Seltenheit, aber nicht seinen Wert (z. B. die meisten Maschinen, das Telephon usw.). Schwerer ist es, theoretische Werke zur Massenware zu machen; mit fortschreitender Kultur schwindet die Zahl der Analphabeten, aber die höheren Regionen bleiben, je höher, auf um so weniger Köpfe beschränkt. Nicht die Gebildeten sind hochmütig und dünkelhaft, sondern die nichts lernen, sind die Minderwertigen. Wenn die Kluft wächst, ist das nicht die Schuld der fleißigen Denker, sondern der faulen

Nichtdenker. Noch seltener ist Kunstwert zugänglich, die Masse erweist sich als völlig urteilslos; am seltensten ist der sakrale Wert, obwohl an die volkstümlichen Stufen der Religiosität bisher die meisten herankamen. Aber auch hier gibt es Höhen, die den Schweiß der Edlen fordern. Dies ist überhaupt das Merkmal der kulturellen Werte, sie sind nicht „billig" zu haben, sie fordern einen enormen Einsatz an Arbeit, Charakterstärke, Sachlichkeit. Der Wert ist selten und wird selten voll erkannt, weil er beim Schaffenden wie beim Empfangenden den Gegenwert menschlicher Qualitäten, weil er „Niveau" fordert. Werte sind nicht nur ökonomisch teuer, sie sind „uns teuer". Der Wert der sakralen Sinnrichtung gegenüber den andern beruht darauf, daß sie sich dem höchsten Wert zuwendet, Gott. So wenig wir von Gott wissen, in diesem Zusammenhang ist er es, an dem sich die Überlegung über den Wert des Sinnes am leichtesten orientiert. Gott ist „selten", er ist absolut einzig, aber „selten" auch im Sinne der Gegenwärtigkeit in den Menschen. Gott ist unvergänglich. Für den Polytheisten ist die Einzelgottheit, Zeus, Athene, Exemplar einer Gattung, aber er nimmt dann in ihr Wertabstufungen vor, der Göttervater bildet den Gipfel der Wertigkeit. Für den Monotheisten ist Gott der absolute Wert ohne jeden Vergleich. Jene profanen Wertobjekte (z. B. Fernsprecher), die als Massenartikel auftreten, werden „gemein". Ohne jede Mühe kann jeder an ihren Vorzügen teilhaben, und niemand soll dies hindern oder es der Masse mißgönnen. Man kann auf profanem Gebiet nicht anders denn Güter verbreitend, Werte verbreitend, Werte veräußernd wirken wollen. Aber die anderen Sinnrichtungen sind aristokratisch, sie treffen schon selbst ihre Auslese. Hier sind Werte nie „gemein", immer fordert der Adel des Geistes auch den geistigen Adel.

So mag es einleuchtend werden, daß auch die Sinnrichtungen ihre Wertordnung haben, aber wenn man sich über den Wert der Kunst nicht den Kopf zerbrechen will,

bleibt die Frage nach dem Kunstwert der einzelnen Kunstwerke.

Kunst ist die Idee der Gattung Kunstwerke. Meine Definition der Kunst trifft diese Idee. Aber innerhalb der Unzahl von künstlichen Werken, deren Form Symbol ihres Sinnes ist, sind nicht zwei gleich — abgesehen von den vervielfältigten der Graphik, die aber vom Kenner ebenfalls nach Qualitätsstufen gewogen werden —, daher kann man vom Ideal und von der Wertstufenreihe reden. Die Unklarheit, die hierüber herrscht, spiegelt sich darin, daß die Einen wirklich alles, was unter jene Formel fällt — ob es gut oder schlecht ist — als „Kunst" bezeichnen, die Anderen nur das Gute, während das Schlechte „Kitsch" heißt. Den Einen ist Kitsch ein Teilgebiet der Kunst, den Andern ist Kunst und Kitsch ein Gegensatz, beide schließen einander aus. Logisch richtig ist das erstere. Der sogenannte Kitsch — nach einer Atelierdefinition „das, was der andere macht" — ist tatsächlich die Kunst der Leute, die ihn machen und akzeptieren. Es ist eine nicht ganz geklärte Frage, wie weit jene Kreise, die Kitsch kaufen, in ihren Wohnungen Kitsch in Glasschränken sammeln, die wirklich hohe Kunst in ihrer Höhe bewerten können. Sie sind, wenn man am Terminus Kunst für alle Wertstufen von Form als Symbol ihres Sinnes festhält, nicht kunstblind, aber wertblind. Die Wertblindheit in der Kunst geht bei vielen Menschen friedlich neben sonstiger Wertsichtigkeit einher. Ärzte, Anatomen, Naturwissenschaftler überhaupt, Philologen, Theologen, Juristen sind auf ihrem engeren und meist auch auf anderen Lebensgebieten wertsichtig, in der Kunst versagen sie dann in erschreckendem Maß, so daß dem Künstler und Kunstverständigen jede Brücke fehlt. Dies beruht offenbar auf einer Unfähigkeit oder Ungeschultheit im Blick für den Wert der Form. Denn die Sinnwerte sind diesen Beurteilern zugänglich, sie sind von Jugend an erzogen dazu, Sinnwerte zu erobern, sie wissen, daß theoretische, theologische, praktische Kenntnisse niemandem in den Schoß fallen. In der

Kunst, denken sie, kommt es auf den Geschmack an, sie sehen dann z. B. Bildkunstwerke (Gemälde, Plastiken) nur als Abbildungen und in ästhetischer Sinnrichtung, aber das Kunstwerk sehen sie nicht. Sie sind dann kunstblind. Ihnen entgeht, daß es sich nicht um Illustrationen für den anatomischen, zoologischen Atlas handelt, ihnen entgeht, daß hier Form als Symbol gemeint ist. Dabei muß jene Illustration des Lehrbuches durchaus kein „Kitsch" sein, sie ist eben überhaupt nicht künstlerisch, sondern bloßes Abbild, Werk zweiter Sinndimension.

Wenn aber die Abstufung nach Sinnwerten in jener Skala vom Gemeinen zum Edlen und Seltenen, vom „Billigen" zum schwer zu Erringenden liegt, wenn weiter die eigentlich formale, d. h. logische Skala ganz außerhalb des speziellen Sinnes liegt, dann muß sie doch auch für die „Form" gelten, d. h. die sinnleere Form von Raum, Kraft, Licht, Zeit und die vom Material. In der Tat, zu jeder Wertstufe des Sinnes gehört ein gleichstufiger Formwert. Der tiefste Kitsch ist ebenso Form als Symbol ihres Sinnes wie höchste Kunst es ist, beide sind „Kunst", und so will ich innerhalb der Kunst von den Wertpolen der Kitschkunst und Edelkunst sprechen. Vom Formwert war aber schon früher die Rede, er ist das ästhetisch Prägnante und das Stilprägnante. Den positiven Pol einer Stufenreihe der ästhetischen Prägnanz kann man kaum durch ein Wort bezeichnen, als positiven Pol der Stilprägnanz betrachte ich die Stilreinheit und die Rassigkeit.

Ästhetisch prägnant ist ein Kulturwerk durch die zwingende ästhetische Betonung und Ausgestaltung des freien Restes; es wird dadurch deutlich als Ergebnis eines intensiven Auskostens von Mutationsmöglichkeiten gekennzeichnet. Die Stufe ästhetischer Prägnanz fordert einen ungewöhnlichen Einsatz an Intensität, an liebevoller Hingabe, Arbeit mit dem Herzen, Nichtlocker-lassen; die Äquivalente dafür sind im Werk entsprechend die Feinheit, die Durchfühltheit, Durchglühtheit bis ins letzte,

die Straffheit, Bestimmtheit, Reinheit in allen Formfaktoren, in den Linien, Flächen, den Proportionen, Rhythmen der Raumform, in den Farben, Polituren der Lichtform usw. Edelkunst ist in der Form treffsicher und gereinigt von allem Unwesentlichen und die Form Verunklärenden. Dies darf nicht mit Seins- und Werdensstil verwechselt werden. Die Flecken von Franz Hals, die Verschwommenheit der Konturen von Rembrandt sind ebenso treffsicher wie die Konturen und Modellierungen von Dürer. Die Kitschkunst bedient sich eines Ungefähr von Formen; sie bleibt nebelig nicht in dem Sinne des Werdensstiles, sondern in demselben Sinne wie kitschige, phrasenhafte Theorie. Das ästhetisch Schlaffe, Unentschlossene ist durchaus mit einer giftigen Frechheit z. B. der Farben vereinbar. Kitschkunst bedient sich ebenso gern süßer Konditorentöne wie der auffallenden, schreienden Farben der Dirne, die eben mit „billigen" Mitteln zu wirken weiß. Es fehlt die Durchgezüchtetheit, die Zucht des Adels, die verhaltene Kraft. Die Kraftprotzerei der Form ist ebenso eine „Schwäche" wie die Kümmerlichkeit.

Die stilistische Prägnanz ist weit leichter zu erfassen, sie ist in der Reinheit des figuralen Stiles, des Seins- und Werdensstiles gegeben und hat schließlich ihre besondere Möglichkeit in der Harmonie. Es gibt eine besondere Menschenkategorie, die zwar durchaus nicht wertblind ist, dafür aber werteng, sie läßt nur die harmonische Form, die Schönheit gelten. Die überraschendste Erscheinung sind aber Menschen, die in der Natur durchaus das harmonische Schöne erkennen und werten, in der Kunst aber nur das Abbild des Naturschönen gelten lassen wollen, wobei sie meist völlig übersehen, daß diese Theorie nur dort ausreicht, wo das Vorbild-Abbild-Verhältnis vorliegt. Sie sehen nicht, daß die schönsten Mädchenköpfe der Natur auf den bekannten Zigarrenkisten etwas ganz anderes werden, daß es in der Kunst nicht so sehr oder nicht allein auf getreues Abbild des Naturschönen ankommt, sondern auf

die Harmonie der tatsächlich vorliegenden abbildenden Form, der Farben, der Schatten usw., die versagen, wenn sie nur mit der vagen Erinnerung an Schönheit sich begnügen. Diese Bonbonnierenköpfe und Friseurladenbeautés entsprechen der Unbestimmtheit der meisten Schönen in der Literatur. Aber selbstverständlich spielt die Stilprägnanz auch als reine Harmonie in den Hochstilen (Hochrenaissance z. B.) eine ebenso große Rolle wie die übrigen Stilprägnanzen in allen Frühstilen und Spätstilen, was in der Geschichtstheorie aufzugreifen sein wird.

Ich benutze hier die Unprägnanz als Merkmal des Kitsches und bezeichne Kitsch als Kunst, nämlich als tiefwertige Kunst. Für Kunst überhaupt fordere ich aber Prägnanz (ästhetische Prägnanz und Stilprägnanz) als Vorbedingung. Dies scheint ein Widerspruch. Aber Unprägnanz ist eben immer als eine Art von Prägnanz zu verstehen. Das Unprägnante ist etwas anderes als das Nichtprägnante. Nicht prägnant im ästhetischen Sinn ist jeder Gegenstand S^2, dessen freier Rest überhaupt nicht ästhetisch bestimmt ist, also der reine Nutzgegenstand. Aber Kitsch wird ganz betont ästhetisch geschaffen; man will damit tatsächlich dasselbe erreichen, wie mit dem edlen Kunstwerk. Nur, statt es edel zu bilden, bildet man es ordinär. Unprägnanz ist eine mißglückte, oder unerreichte Prägnanz, die sich durch die Negation der Erreichung ausdrückt, nicht die Negation des Zieles. Die profane Nutzform von S^2, die prosaische Zweckform von theoretischen Werken S^2, die öde Litanei, das Herunterleiern von Gebeten und Liturgien, der Leerlauf von sakralen Werken S^2 sind die Nullregion in der Reihe ästhetischer Werke; d. h. sie sind überhaupt nicht ästhetisch gemeint, sondern nur profan oder nur theoretisch oder nur sakral. Von hier geht der positive Ast der ästhetischen und stilistischen Prägnanz nach „oben“ und der negative der Unprägnanz nach „unten“.

Die Frage, wo die Grenze zwischen Edelkunst und Kitsch-

kunst, abgesehen von dieser Nullregion der überhaupt ästhetisch neutralen Werke liege, ist theoretisch beantwortbar: dort wo die Prägnanz in Unprägnanz übergeht oder überspringt. Praktisch ist damit solange nichts anzufangen, als wir kein objektives Kriterium dafür haben, ob ein Sinn bzw. eine Form unterhalb oder oberhalb dieser Grenze liegt. Der Wertsichtige hat ein Organ für die Entscheidung, der Wertblinde nicht. Aber die Wertsichtigen urteilen ihrerseits auch nicht alle gleich. Es gibt Wertsichtige von höherer und geringerer Wertsichtigkeit. Jeder Wertsichtige erlebt, daß er allmählich immer anspruchsvoller wird und die Grenze immer höher schiebt. Einem völlig Wertblinden kann man den Unterschied von Kitschkunst und Edelkunst überhaupt nicht klar machen, aber der auf höherer Stufe der Wertsichtigkeit Gelangte kann dem noch auf tieferer Stufe der Wertsichtigkeit Stehenden auch nicht ohne weiteres zu einer Grenzerhöhung verhelfen; mitunter kann er leise darauf hindeuten, daß es noch höhere Anspannungen von Prägnanz gibt und den anderen langsam nachziehen.

Diese Unbestimmbarkeit der Nullgrenze gilt für alle Wertreihen. Zur Einführung in das Problem ist es gewiß statthaft, auf die Wertstufen der Exemplare gleicher Gattung organischer Naturgegenstände hinzuweisen. Es ist dort nicht schwer, im Groben den Unterschied eines voll entwickelten lebenstüchtigen und eines in der Entwicklung zurückgebliebenen oder mißratenen Exemplars zu erkennen. Aber auch hier vermag man nur einen obersten und untersten Bereich der Wertreihe bestimmt zu unterscheiden; innerhalb der mittleren Zone kann man nicht entscheiden, ob ein vorliegendes Exemplar unter oder über der Nullgrenze oder gar genau auf der Nullgrenze liege.

Zu dieser Überlegung kommt hinzu, daß es in der Natur zwar hohe und tiefe Wertstufen gibt, aber die tiefen entsprechen nicht dem Begriff Kitsch, ein kümmerliches, verschüchtertes, heruntergekommenes Kätzchen, ein unterernährtes, verprügel-

tes Pferd mit jenem ergreifenden, hoffnungslosen und traurigen Blick, wie man sie in Sizilien sieht, haben nichts mit Kitsch zu tun.

Die Höhe dieser Wertstufen in der Natur hat aber mit Formprägnanz, wenn überhaupt, so in einem anderen Sinn zu tun als innerhalb der künstlichen Werke und der Kunst. Das Problem wird erschreckend vielschichtig, wenn noch bei der Bewertung der einzelnen Menschen ihr Wert als Naturgegenstand S^1, ihre natürliche Tüchtigkeit, zugleich mit ihrem Wert als sozialen Wesen abgeschätzt werden soll. Die Wertreihen des Sinnes decken sich hier nicht mit denen der Form, da der böseste Mensch formprägnant und der Gütigste form-unprägnant aussehen kann. Diese Komplikationen bilden dennoch hier nicht die eigentliche Schwierigkeit, denn Unprägnanz in der Natur bedeutet eben nie Kitsch und ebenso hat die Minderwertigkeit von Menschen an sich mit dem Begriff Kitsch keine Beziehung (obwohl es so etwas wie kitschige Menschen gibt).

Aber in der Natur bedeutet Prägnanz des Typus Rassigkeit (S. 481), und diese mündet in den Begriff des ästhetischen Werts. Vielleicht ergibt sich von hier aus ein Zugang zur Lösung des Problems, wo Kitsch und Kunst sich trennen. Kunst ist dort rassig, wo der Typus Kunst rein gezüchtet ist.

So schwierig auch die Definition des Kitsches sein mag, man muß unbedingt innerhalb der Sachtheorie darauf ausgehen, sachlich zu definieren. Der Kitscherzeuger gibt allerdings dem Geschmack der Masse nach, aber das ist ein personaler Gesichtspunkt sowohl bezüglich der Nachgiebigkeit wie bezüglich des Geschmacks der „Masse". Man darf die Wertstufen der Personen selbst und der Gesellschaftsschichten erst innerhalb der Persontheorie (innerhalb der Soziologie der Kunst) behandeln, muß aber dann bereits wissen, was Kitsch sachlich gesehen bedeutet.

Man kann schematisch die Pole der Kunstwertreihe mit $(-F) + (-S)$ für die Kitschkunst und mit $(+F) + (+S)$ für

die Edelkunst bezeichnen. Das eigentliche Maß für das Künstlerische ist in beiden Polen und allen zwischenliegenden Stufen dasselbe: die Symbolkraft der gewählten Form für den durch das Programm geforderten Sinn. Dies ist für den ersten Augenblick vielleicht befremdlich, aber es wird verständlich, sobald man sich dem Auseinanderfall von Form und Sinn zuwendet.

Es gibt sehr viele Werke von kitschiger Form bei hochstehendem Sinn. Bestes Beispiel die fabrikmäßig hergestellte Schundware der Lourdesmadonnen und Lourdesgrotten. Die kitschige Form ist hier eine Lästerung, eine Herabwürdigung des Sinnes; es ist schwer begreiflich, daß gläubige Menschen sich solche Erniedrigung des Höchsten gefallen lassen; sie wird aber verständlich, insofern sie sich an jenes Publikum wendet, für das Kitsch die ihm gemäße Kunst ist. Sonderbarerweise stehen überall diese Kitschkunstwerke neben den edelsten in den besten Kirchenbauten. Aber es ist nicht Kitschkunst schlechthin, sondern Formkitsch.

Es gibt umgekehrt Werke von edelster Formkultur bei sehr geringwertigem Sinn. Man nenne hier nicht die Impressionisten. Es ist nicht einzusehen, warum eine Schale mit Pfirsichen einen minderwertigen Sinn bedeuten sollte. Dagegen vergleiche man etwa Rembrandts Blendung des Simson (Frankfurt a. Main) mit Simson und Dalila von van Dyck (Wien). Bei Rembrandt äußerste, nur denkbare Intensität der Darstellung des Sinnes wie der Form, bei van Dyck posierende Schwächlichkeit im Helden und der Heldin, dabei trotzdem formal alles hoch kultiviert. Es ist Sinnkitsch oder Gesinnungskitsch, Kitschgesinnung (Edelkitsch).

Man kann das Schema der Reihen graphisch durch zwei senkrecht sich kreuzende Gerade darstellen (Abb. 54). Jedes Werk läßt sich dann schätzungsweise in die Achsen bzw. in einen der Quadranten einsetzen. Die Mitte bildet die schwer zu begründende Neutralität des Wertes von manchem Sinn, das Prosaische, wie das formal Unprägnante, ästhetisch Laue.

Das Verhältnis von Form zu Sinn, so daß „Form Symbol ihres Sinnes“ wird, ist nun deutlich als der Typus der Kunst zu bezeichnen. Der Pol von Edelkunst ist ihr Ideal. Weder die guten noch die schlechten Kunstwerke pflegen in ihrem ty-

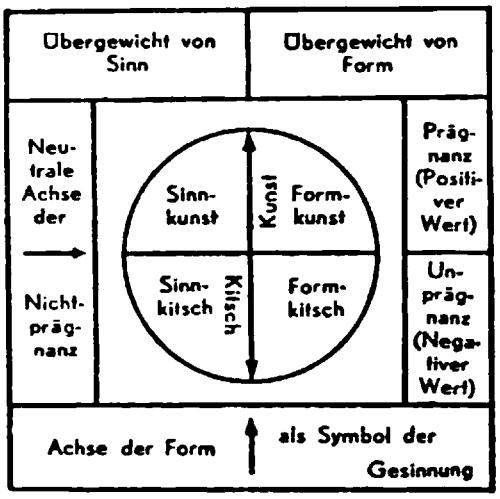


Abb. 54. Schematische Darstellung der Kunstwerte

pisch künstlerischen Form-Sinn-Verhältnis ganz geglückt zu sein. In jenem Schema liegen links und rechts der vertikalen Achse (der Kunstreihe) die Werke, bei denen das Formale oder das Sinnhafte dem Wert nach überwiegt. Die bekannte Frage, ob die gutgemalte Madonna wertvoller sei als die gutgemalten Rüben, ist von hier aus leicht zu beantworten. Im Kunstniveau können beide gleich hoch stehen, das eine ist aber für den, der das Vorbild wertet, höherstehend. Er vergleicht nämlich gar nicht das eine Kunstwerk mit dem anderen Kunstwerk, sondern die wirklichen Rüben mit der wirklichen Madonna. Nicht auf den „Rang“ des Sinnes selbst kommt es im Kunstwerk an, sondern auf den Wert der Gesinnung, der durch die Form in das Kunstwerk einströmt. Die schlechtgemalte Madonna ist doch eben auch eine Madonna. Die Lourdesmadonna steht aber tief unter Manets Pfirsichen, weil die Madonna hier ins Bodenlose, Leere, Entseelte, Versüßlichte eines Zuckerbäckergeschmackes aus der Vorstadt herabgewürdigt ist und die Pfirsiche Manets die ganze köstliche Frische des Gottesgeschenkes ausstrahlen. Die Impressionisten waren

nicht religiös, aber weil sie aus der Tiefe der Echtheit, aus der Verantwortlichkeit heraus schufen, bebt in ihnen die Ahnung des Göttlichen. Es ist eine Spiegelung der Gesinnung von Lügenhaftigkeit, wenn die Kunst Attrappe wird, aber darauf waren gerade die Impressionisten nicht aus. Man muß, wie gesagt, die Beispiele anders aussuchen, wenn die Minderwertigkeit von Sinn und Gesinnung illustriert werden soll; auch das gehört in die „höhere Ikonographie". Das billig Läppische mancher Genremaler des 19. Jahrhunderts ist eine große Fundgrube, ebenso das romanhaft Spannende. Ist im Kitschroman wenigstens noch die Gelegenheit gegeben, das Rätsel trotz vieler Hindernisse schließlich doch zu lösen, so bleibt das Rätsel in der Bildkunst Rätsel, es wendet sich an den Poeten im Beschauer, mutet ihm zu, die Kunst fortzusetzen und erst eigentlich zu vollenden.

Allein in anderem Sinn bleibt auch, was Wertstufe der Kunst, was Edelkunst, was Kitschkunst sei, ein Rätsel. Immerhin liegt die Lösung wohl in der angegebenen Richtung. Rassigkeit ist Prägnanz des Typus. Der Typus der Kunst ist das Verhältnis von Form zu ihrem Sinn als Symbol dieses Sinnes. Man kann daher die ganze Reihe von Kitsch und Kunst, d. h. die im Schema der Abb. 54 in der vertikalen Mittelachse einzureihenden Werke durchwegs als prägnant bezeichnen, also auch von prägnantem Kitsch reden. Jedoch das enthebt uns nicht, innerhalb dieser Reihe abermals auf die Zu- oder Abnahme von den Prägnanzen der Faktoren Form allein und Sinn allein zu achten. Was Rassigkeit der Form ist in der engen Bedeutung von Prägnanz des Typus, scheint theoretisch nicht ganz unzugänglich zu sein. Ist die Rassigkeit der Form Ausdruck hochwertigen Sinnes, dann reden wir von Edelkunst, ist die Form unprägnant und zugleich Ausdruck tiefer Gesinnung, dann reden wir von Kitsch. Mir scheint jedenfalls etwas gewonnen, wenn man erkennt, daß der Kunstwert zwar auch die Eigenschaften der ästhetischen Prägnanz und der Stilprägnanz zur Voraussetzung

hat, aber erst auf dem Weg über den Begriff der Rassigkeit als Prägnanz des Typus sich ein wenig entschleiert.

Eine ausführliche Theorie der Wertstufen würde die Bedingungen jeder der acht Einzelkünste und ihrer Verbindungen einzeln behandeln. Ich verweise darauf, daß in den Künsten rein quantitativ eine Anreicherung mit Sinn vorliegt: sinnleere Form in Tanz und Ornament und zunehmendes Sinngewicht bis zu Poesie und Bildkunst; eine entsprechende Steigerung in Theater und Dekoration. Schließlich sei kurz daran erinnert, daß Tanz und Ornament ebenfalls unter die Formel von „Form als Symbol ihres Sinnes" fallen (siehe oben S. 504 ff.), obwohl es sich bei ihnen um sinnleere Form handelt, so daß auch für sie alles gilt, was über die Wertstufen gesagt wurde. Man darf nicht die Künste selbst ohne weiteres als eine Stufenleiter von Wertmöglichkeiten ansehen. So steht die Abzeichen- und Schriftkunst mit der Bildkunst zusammen und doch ist die Schrift enger in ihren Werten als das Ornament. Die Grade der Sinnwerte sind für sich nun einmal da. Der Mensch selbst ist wertvoller als die Rüben und Pfirsiche; darüber braucht man nicht zu debattieren. Das Andachtsbild aber ist deshalb und nur insofern ranghöher als das Stilleben und Fruchtstück, als die sinnleere Form hier mehr und Tieferes sagen kann. Reines Ornament, also geometrisches (nicht abbildendes) Ornament als bloßer Vorrat im Musterbuch, stellt an das Formverstehen die größten Ansprüche innerhalb der Schmuckkünste. Den meisten ist das Ornament an sich nichtssagend, erst als Dekoration am Träger wird es ihnen ein Wert und man gebe doch ehrlich zu, daß es nicht so leicht ist, das Schaufenster eines Juwelierladens, die Museumsschaukästen, welche Schmuckkunst (Ketten, Ringe) enthalten, wirklich zu würdigen. Noch deutlicher wird das an Trachtenstücken. Der Rembrandthut, der gestickte Hochzeitsfrack des 18. Jahrhunderts wirkt leicht auf uns als Plunder; ausgeräumte Kirchen und Paläste höchster Qualität wirken immer „entwertet", empfindliche Menschen

haben in den besten Antiquitätenläden, selbst in den Museen den Eindruck von Friedhöfen einstiger Werte, überall ein bißchen den Duft von Plunder. Ist ja auch alles dieses von irgendwo geplündert, wo es seinen wahren Sinn hatte. So liegt allenthalben der Wert in Zusammenhängen der Dinge untereinander und mit den besten menschlichen Werten. Man muß gewiß die Werte theoretisch herausanalysieren, die jedem Faktor zukommen, aber man darf nicht übersehen, daß sie stets jene Relation zum Ganzen der Kultur behalten. Die Kunstwerke sind nur dort wertvoll und geben nur dort ihren eigensten Wert her, wo sie in ihrer ursprünglichsten Funktion vorliegen.

Die Werterfassung überhaupt und die jeder einzelnen Stufe von Werten fordert aber außerdem die Echofähigkeit im Menschen. Kunstwert als Einheit von Sinn- und Formwerten erfassen fordert, daß wir uns zu ihrer Stufe erheben. Wir sinken im Niveau, wenn wir uns dem Kitsch hingeben; er ist so leicht einzuschlürfen, er ist so billig, er steigert uns nicht. Edelkunst wie alles adlige des Geistes fordert, daß wir selbst steigen wollen, steigen können, uns anstrengen bis zum äußersten. Dies gilt für den Künstler als Schöpfer der Werke und für den Betrachter als Nachschöpfer. Der Lohn ist in der Arbeit selbst gelegen, die wir leisten. Wir steigen.

Werte erarbeiten, Werte von Form als Werte von Sinn, ist selbst Symbol: der Weg zum Schöpferischen, der Weg zum Schöpfer des Kunstwerks, ein Weg zum Schöpfer der Welt.

II

DIE PERSON

A. ALLGEMEINE PSYCHOLOGIE

Das Interesse des Kunstwissenschaftlers an der Psychologie gipfelt zwar in dem Problem des Künstlers, aber man kann sich nicht auf diese Einzelfrage in isolierter Behandlung beschränken, weil der Künstler mit jedem Nichtkünstler die ganze außerkünstlerische Mannigfaltigkeit menschlicher Beseeltheit gemein hat, und weil das künstlerische Schaffen statt wie ein an- und abhängbarer Beiwagen nebenherzulaufen in jenes seelische Gesamtbetriebe verwurzelt und verflochten ist. Es wäre für mich eine große Entlastung, könnte ich unbedenklich auf die Psychologie als eine feststehende wissenschaftliche Disziplin mich berufen, ein Lehrbuch zitieren, worin alles stünde, was für die Sonderfragen von Psychologie der Kunst vorweg zu wissen nötig ist. Aber die Psychologie steht nicht fest, sie ist mehr denn je, mehr als andere Wissenschaften im Fluß, ja dieser reißende Strom spaltet sich in viele Arme, und wenn man alle Arme entlanggefahren ist, hat man den Eindruck, daß nicht in diesem oder jenem die Wahrheit zu schöpfen ist, als vielmehr in einem Querkanal, der alle diese Ströme verbände oder in einem Sammelbecken, in das dieses Delta geleitet würde[1]. Zudem pflegen die auf die allgemeinen Fragen der Psychologie gerichteten Forscher das Problem des Kunstschaffens nicht in ihrer Konzeption von vorn herein mit zu umgreifen, meist wird die Psychologie der Kunst nur irgendwo in das System hineingeklebt, wobei man die Verlegenheit des kunstfremden Psychologen nur allzu deutlich zu spüren bekommt, oder sie wird von einem auf anderem Gebiet gefundenen Prinzip überstülpt, etwa von der Lebensphilosophie, der Psychoanalyse usw. Manche Psychologen, die zur Kunst eine unmittelbare, innerliche Beziehung

[1] Einen gewissen Überblick über die Richtungen der heutigen Psychologie vermittelt Emil Saupe, Einführung in die neuere Psychologie, Osterwick 1924 (24 Beiträge verschiedener Autoren); philosophisch ungemein ergiebig ist Ludwig Binswanger, Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie, Berlin 1922.

haben, suchen eine psychologische Ästhetik zu schaffen, trennen aber zu wenig die Sachtheorie von der Psychologie; es steht auch keiner auf dem Boden der von mir gegebenen Definition der Kunst; kurz, die Unmöglichkeit, mich auf Fertiges zu stützen, zwingt mich zu dem Wagnis, selbst ein System der Psychologie zu entwerfen. Ein solches Unternehmen kann nur als Versuch gelten und muß begreiflicherweise eine knappe Skizze bleiben. Es wäre unbillig, von mir ein Herangehen an die letzten philosophischen Probleme zu erwarten oder zu verlangen. Immerhin besteht die aus der Sache erwachsende Pflicht, die Psyche in allen ihren Bereichen abzuschreiten, auch wenn der Aufenthalt in jedem Bereich nur knapp bemessen bleibt. Das Ordnen der Probleme ist dabei äußerlich die dringlichste Aufgabe, aber dies Ordnen schließt zugleich mehr in sich ein, wenn es wirklich seinem Gegenstand gemäß ist: es soll die gegenseitige Beziehung der Problemgebiete derart klären, daß die Beziehung des Kunstschaffens zu jedem von ihnen deutlich erkannt werden kann.

1. Die Psychologie ist eine Prinzipienwissenschaft, sie hat philosophischen Charakter; die Psychologen sind meist Philosophen, sie fragen daher nicht einfach nach der menschlichen Seele, wie ein Anatom um alle Philosophie ziemlich unbekümmert sich mit dem Leib allein befaßt, sie wollen vielmehr das Eigentümliche des Psychischen innerhalb der Gesamtzusammenhänge des Daseins verstehen. So ist die Psychologie dauernd mit dem Leib-Seele-Problem belastet. Gerade die metaphysikfeindliche Strömung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hielt sich für fähig, dies philosophische Problem völlig unphilosophisch zu lösen, sie schuf — getragen von Medizinern — jene Psychophysik, die auch mitunter ernsthaft als Psychochemie bezeichnet wurde, die von der Seele wegführte, ohne doch auch nur den Parallelismus seelischer und leiblicher Vorgänge restlos nachweisen zu können. Niemand, wenigstens kein wissenschaftlich einsichtiger Kopf, zweifelt, daß seelische Vorgänge nicht nur an

materielle, sondern an die spezifisch organischen der tierischen und menschlichen Nervensysteme gebunden sind; jeder erwartet von der gemeinsamen Arbeit der Anatomie, Physiologie und Pathologie die immer genauere Lokalisierung seelischer Vorgänge im Nervensystem; aber man sollte sich endlich darüber klar sein, daß eine in Physik und Chemie aufgelöste, quantifizierende, naturwissenschaftlich denkende Psychologie keine Psychologie ist, sondern nur der naturwissenschaftliche Aspekt jener Organe des Leibes, in denen oder durch die jene seelischen Phänomene, auf die eine beseelte Seelenlehre sich richtet, vor sich gehen. Diese Klarheit ist in naturwissenschaftlich eingeengten Köpfen noch immer nicht erreicht. Als jüngstes Beispiel positivistischen Glaubens nenne ich Bleuler[1], der ein Kapitel seiner Psychologie mit der Überschrift versieht, „Eine Lücke unseres Wissens", worin es sich um die Entsprechung von Physiologischem und Psychischem handelt. „Es erschien uns selbstverständlich, daß der objektiven Annahme (dem Fördernden) Lust, der Ablehnung (dem Schädlichen) Unlust entspreche. In dieser Beziehung sind also beide Reihen gar nicht inkommensurabel. Auch die subjektive Seite der Strebungen der Hirnfunktionen könnten wir uns nicht wohl anders wie als ‚Wollen' vorstellen, ist doch das Wort ‚Strebung' hier aus dem Psychischen herübergenommen. Und die Zeit gehört beiden Reihen an." Das heißt, sich die Sache leicht machen. Bleuler meint weiter, Lust und Unlust können wir uns nicht vertauscht denken, wohl aber, daß Blau uns rot oder als Geschmack oder sonstwie scheinen könnte. „Die Qualität der Sinnesempfindungen muß uns vorläufig als eine zufällige vorkommen." Vorläufig? Also hofft Bleuler, daß diese Lücke unseres Wissens sich eines Tages schließt. Jedenfalls: solange diese Lücke noch da ist, darf man auf sie nicht die ganze Psychologie aufbauen, Kredit kann da nicht gegeben werden. Übrigens sind jene Sätze gar nicht stichhaltig;

[1] Eugen Bleuler, Naturgeschichte der Seele, Berlin 1932, S. 51. Bleulers Bedeutung als Psychiater wird von seinen philosophischen Irrtümern nicht berührt.

die psychische Zeit ist mit der astronomischen nicht absolut identisch; Förderndes und Schädliches widerfährt auch der Pflanze, ob sie dabei Lust und Unlust erlebt, weiß niemand; die Lücke schlösse sich auch dann nicht, wenn wir wüßten, ob Förderndes der Pflanze Lust bereitet, denn wie wird aus Förderndem Lust? Förderndes bereitet nicht immer Lust, was jeder Pädagoge und Mediziner wissen dürfte; und vom „Wollen" will ich hier erst gar nicht reden. Wohl dem, der die Hoffnung hegt, das Geheimnis, wie eine physikalische Schwingung zu psychischem Blau wird, werde bei fleißiger physiko-chemischer Bearbeitung des Hirns und der Seele sich lüften! Glaubt er wirklich, man wird dann dem Blindgeborenen in physikalischen Begriffen erlebbar machen können, was Blau ist? Weder die am Ende der Tage vollendete Physiologie, noch die tiefste Einsicht in die Psychologie bieten ein Mittel, den Sprung vom Physiologischen zum Psychischen zu erklären. Gäbe es aber eine dritte Stelle außerhalb beider Gebiete, von wo aus die Metamorphose von elektromagnetischer Schwingung in Blau, von Luftschwingung in Cis verständlich würde, dann wäre zwar eine heute noch „vorläufig" metaphysische Frage gelöst, aber die Psychologie selbst gewänne dabei garnichts; denn die psychologischen Fragestellungen liegen ja durchwegs diesseits jenes Sprunges vom Physiologischen zum Psychischen, „diesseits", das bedeutet hier innerhalb des Psychischen. Wäre das nicht so, dann könnte man bei dem Wenigen, was wir über Gehirnlokalisation wissen, kaum etwas reden, jedenfalls nichts über Psychologie der Kunst, der Bleuler ratlos gegenübersteht[1]. Deshalb darf ich alle Fragen nach Nervenprozessen als Probleme für Mediziner, Physiologen usw. auf sich beruhen lassen, die Psychologie, die ich suche, bleibt innerhalb des Psychischen.

2. Das Gegenspiel des positivistischen Optimismus, die Seele sei, wenn man nur eifrig genug Physik und Chemie auf sie

[1] l. c. S. 201 „Von der Kunst will ich nur reden, um auszudrücken, daß ich ihr gegenüber ebenso hilflos bin wie die bisherigen Untersucher".

anwende, kein Welträtsel, ist die Forderung, die Seele als diejenige unteilbare, im Fluß befindliche dauernde Durchdringung von Erlebnissen zu belassen, als die wir sie wirklich erleben, und ihr nicht durch ihr wesensfremde Begriffe, wie z. B. den einer quantifizierenden Zeit, eine Verdinglichung aufzuzwingen, die eine Menge Scheinprobleme und eine Zerstückelung der echten Ganzheit zur Folge hat, die nur zu einer lebensfremden Psychologie, einer Sektion der Seelenleiche führen kann. Die Konsequenz dieser Forderungen ist eine solche Lebensnähe, daß die Wissenschaftlichkeit aufhört und an ihre Stelle das Leben — wenigstens als das Leben, das in diesem Zusammenhang darunter verstanden wird — tritt. Bergsons geniale Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsgegebenheiten[1] war die radikalste Kritik an jeder naturwissenschaftlichen Psychologie, jeder „Psychophysik", kam aber ihrerseits zu einem Punkt, wo man eigentlich nur noch schweigen kann, weil jeder Begriff, jedes Wort eine Verfälschung der wirklichen, gelebten Erlebnisse bringt, jede Analyse den kontinuierlichen Erlebnisstrom (oder wie man sagt: Bewußtseinsstrom) zerreißt. Folgerichtig wird nicht bloß die Psychophysik, sondern alle Psychologie einem hoffnungslosen Pessimismus ausgeliefert. Denn nicht nur, wie Physisches zu Psychischem werde, bleibt ein unlösbares Geheimnis, sondern innerhalb meines eigenen psychischen Lebens soll es mir unmöglich sein, über Psychisches etwas auszusagen. Bergson freilich hat diese Folgerung nie so streng gezogen und Vortreffliches über die Psyche zu sagen gewußt. Wieso es aber möglich ist, daß die Seele über sich selbst etwas aussagt, ohne sich zu zerreißen, läßt sich nur innerhalb der nachfolgenden psychologischen Betrachtung einsehen; nicht vorweg.

3. Ebenso steht es mit jener Frage, die jeden, der an das Tor der Psychologie gerät, beunruhigen muß: wie ist Psychologie als Wissenschaft möglich, da doch Wissenschaft objektiv und die

[1] Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, Paris 1889. Deutsche Übersetzung bei Eugen Diederichs, Jena 1920.

Seele subjektiv, ja „die" Subjektivität ist? Man meint damit schon die Subjektivität der Empfindungen, das Quale (Sosein) von Farbe, Ton, Geruch usw., aber gewiß noch viel mehr als diese Art Subjektivität. In der Lehre von der Mechanik ist leicht einzusehen, was Objektivität heißt. Ich kann das Gesetz der Gravitation, den Gang der Gestirne so begreifen, wie sie auch ohne mich sind, wie sie vor mir waren, nach mir sein werden. Es ist paradox, von meiner Seele zu verlangen, sie soll sich begreifen, als ob sie gar nicht selbst dabei wäre. Freilich liegt diese Schwierigkeit auch den sogenannten beschreibenden Naturwissenschaften, erst recht den Geisteswissenschaften im Wege. Daher halten manche (wie z. B. schon Lionardo) nur die quantifizierenden Disziplinen für echte Wissenschaften. Soweit sich jene Tendenz nach Objektivität gegen die Fehlerquellen richtet, die der Einzelne mitbringt, kann man sich durch das Vertrauen beruhigen, daß die Gemeinschaftsarbeit vieler Forscher im Verlauf der Jahrhunderte sie ausmerzt. Die grundsätzliche Subjektivität der menschlichen Psyche überhaupt ist aber nie auszuschalten, weshalb die Möglichkeit jedweder Objektivität fraglich zu werden droht. Was wir Objekte, Gegenstände nennen, Außenwelt als Natur im Gegensatz zu unserer Seele, das ist immer unser Objekt, unsere Außenwelt und in diesem „Unser" liegt die ganze Subjektivitätsgefahr. Die letzte Folge dieser Meinung ist der Solipsismus, die These, alles, was das Ich erlebt, ist seine eigene Schöpfung und es allein ist „wirklich". Abgesehen davon, daß ich schwerlich einen Mitmenschen davon überzeugen könnte, er sei nur meine Vorstellung (während er vielleicht zunächst gerne annehmen mag, ich sei nur seine), haben wir eine sehr genaue Kontrolle über das, was objektiv von uns unabhängig da ist, wir stoßen uns bald an der echten Wirklichkeit, an Krankheit und Mißerfolg, die der Solipsist dann als eine unbewußte, ungewollte Selbstbefeindung deuten muß. Aber der in einem bestimmten Sinn richtige Grundgedanke: alles Objektive steckt im Subjektiven — alle Außenwelt wird

in meiner Innenwelt erlebt — läßt sich leicht in sein Gegenteil umkehren. Denn meine noch so subjektive Auffassung (von irgendwelchen „Reizen" als Rot, als Cis usw.) ist doch „vorhanden", ist für mich das „Wirklichste", das Primäre, in diesem Sinn das Objektivste. Die Seelen meiner Mitmenschen jedenfalls sind für mich Objekte und von ihnen her gesehen bin ich ihr Objekt. Meine Subjektivität wird dann zur „Natur" meiner Seele. Alles vereinigt sich unter dem Begriff der „Natur", aber innerhalb dieser Natur kommen wir um die Scheidung unserer Subjektivität und der Objektivität von allem, was nicht wir selber sind, nicht herum. Wir fangen wieder von vorne an und erklären unsere Natur für eine besondere innerhalb der sonstigen Natur. Natorp hat für einen Ausweg aus dieser Zwickmühle den Korrelativismus gehalten, d. h. die wechselseitige Beziehung von Subjekt und Objekt: sie seien reziprok, es gebe für uns keines ohne das andere. Vielleicht am klarsten spricht sich das in dem Satz aus: „Alle Darstellung eines Objektiven ist Objektivierung eines Subjektiven; alle Darstellung eines Subjektiven, Subjektivierung eines Objektiven; es besteht also zwischen beiden, ideal genommen, volle Identität, bis auf den Unterschied des Vorzeichens, das heißt des Betrachtungssinnes"[1]. Dieser Lösungsversuch würde ausreichen, um beim Eintritt in die Psychologie den Pessimismus, eine objektive Psychologie könne es ja doch nicht geben, zu vertagen. Ich meine freilich, daß sich innerhalb der Psychologie selbst auch dies Problem anders als durch den Korrelativismus löst (vgl. S. 661 ff.). Es wäre ein auf die gesamte Menschheit übertragener Solipsismus, zu sagen, die Welt sei erst vorhanden, seit sie der erste Mensch subjektiv erlebte, und sie werde mit dem letzten Menschen verschwinden. Das meint auch gewiß niemand. Aber von diesem Gedanken her muß man zugeben, es gäbe auch eine Welt, wenn nie ein Mensch existierte — die Welt der fünf ersten Schöpfungstage der Bibel; das besagt aber, es gibt etwas Objektives, das wir vielleicht nicht

[1] Paul Natorp, Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode, Tübingen 1912, S. 107.

ganz so, wie es an sich ist, erkennen; wohl aber erkennen wir, daß es Objektives gibt, das wir so, wie es für uns ist, erkennen, und so weit wir uns selbst zu erkennen vermögen, entsteht erst die eigentliche Problematik, ob diese Erkenntnis hoffnungslos subjektiv ist und bleiben muß oder ob ihr so etwas wie Objektivität zukommt, ob wir uns selbst so erscheinen wie wir für uns, oder so wie wir an sich sind.

Die Psyche ist der Ort — soviel wir wissen, der einzige Ort — wo Wissenschaft entstehen kann. Psychologie unterscheidet sich fundamental von den übrigen Wissenschaften, sie ist nicht Naturwissenschaft, nicht Geisteswissenschaft, sie ist für beide die Grundlage, oder eine Grundlage, ähnlich wie die Logik, ihre Schwester. Bezieht sich die Logik auf die Form, so die Psychologie irgendwie auf den menschlichen, subjektiven Sinn in seiner Besonderheit. Obwohl auch alle Natur- und Geisteswissenschaften Sinn erforschen und systematisieren, hat die Psychologie mit einer besonderen Art Sinn zu tun, sie sucht Rechenschaft zu geben über den Sinn des Ortes, wo dieser Sinn lebt. Wir finden in der Psyche Natürliches (z. B. Triebe) und Geistiges (z. B. das Denken und seine Ergebnisse). Das Natürliche in ihr ist individuell subjektiv, das Geistige erhebt den Anspruch, nicht individuell subjektiv zu sein, was nicht identisch ist mit Objektivität; es besagt: Gültigkeit, unabhängig von jeder Einzelseele, in der dies Geistige keimt und reift, Gültigkeit, obwohl die Psyche „subjektiv" ist. Sollte es schon innerhalb der Seele Subjektives und Objektives geben, Objektives als Erkenntnis von außerseelischen Objekten, und außerdem jene Gültigkeiten des Geistigen, die jenseits von Welt und Seele sind? Dann wäre die Psyche der Ort, wo all dieser Sinn lebte, und Psychologie wäre nicht nur die Lehre vom objektiven und subjektiven Sinn, sondern vom Ort ihrer Gültigkeit und Erlebbarkeit.

Als ich auf S. 21 ff. von der Logik sprach, gebrauchte ich das Bild einer Sinnebene, in die sich aller Sinn nach dem Schema der bekannten Diagramme der Schullogik eintragen läßt; das

war eine bequeme Art der Veranschaulichung. Jetzt sage ich, die Seele ist diese Sinnebene oder Sinnschicht. Nur liegt jetzt nicht der Nachdruck darauf, daß ich in diese Sinnebene Formen (der Logik) eintrage, sondern daß ich mit Hilfe der Formen Sinn eintrage. Diese Ebene ist auch sinnhaft als der Grund zu verstehen, nämlich als die Voraussetzung dafür, daß ich irgendwelchen Sinn als Sinnfigur einsetzen kann. Psychologie ist die Wissenschaft vom Sinngrund, aber mit einer Einschränkung: sie ist die Wissenschaft, also das System vom menschlichen Sinngrund. Natorps Korrelativismus ist streng formal gedacht; die Frage überhaupt aber nach Subjektivität und Objektivität, und speziell die, ob Psychologie als objektivierende und (objektiv) gültige Wissenschaft möglich ist, muß als Sinnfrage gestellt werden.

4. Daß alle Fragen nach dem Grunde (im Sinne von fundamentum nicht von causa) Grundfragen sind, scheut man sich beinahe auszusprechen, so banal wirkt diese Tautologie, und doch ist die Tragweite dieses Satzes nicht sofort zu erkennen. Denn auch für das Problem: Grund-Figur gibt es Tiefenstufen. Daß man bei der Wahrnehmung optischer Figuren von diesem Verhältnis auszugehen hat, ist den Kunstwissenschaftlern von Alois Riegl her längst geläufig. Die Psychologen sind wohl unabhängig von Riegl diesem Gebiet in ihrer Arbeit begegnet und haben langsam seine Bedeutung erkannt. Meine Bezeichnung der Psyche selbst als Grund, in welchem Sinnvarianten als Figuren (bzw. Muster) auftauchen oder existieren, ist aber tiefer gemeint als etwa die Frage, was ich bei einem schwarz-gelben Schachbrett als Grund, was als Muster ansehe. Dies betrifft die Psychologie der Wahrnehmung, führt auch zu einer von der älteren Lehre abweichenden Auffassung der Aufmerksamkeit; daß aber die Psyche selbst und als Ganze als Grund nicht nur gesehen werden kann, sondern muß, betrifft das Wesen der Psychologie und bedeutet eine tieferdringende Stufe — noch nicht die tiefste — der Grundfragen.

Hierdurch ist die Wichtigkeit jener Stufe, die durch das Beispiel vom Schachbrettmuster vertreten sei, um nichts geringer; die Auffassung von Grund-Figur ist, wenn nicht „die", so doch eine Art von Ganzheitserfassung, die in der Psychologie der letzten Jahrzehnte so sehr die Gemüter erhitzt. Gewiß hat man Ganzheit im Gegensatz zu einer bloßen Verbindung einzelner Stücke, Melodie im Gegensatz zur bloßen Folge von Tönen längst gekannt, die Kunstwissenschaft hätte da auf ihre Stilbegriffe mindestens seit Wölfflin und Riegl hinzuweisen und vielleicht Prioritätsrechte anzumelden; gewiß ist das Problem auch in der Psychologie selbst, z. B. bei Wundt (im Begriff der produktiven Synthese), in einer Zeit aufgetaucht, da man noch in einer Psychologie der Empfindungen und Assoziationen befangen war — es lassen sich wohl manche frühe Ansätze der Gestalttheorie in älteren Schriften entdecken, ich verweise nur auf Bergson (l. c. S. 79) —, aber es kommt in solchen Prinzipienfragen nicht darauf an, daß sie dem oder jenem gelegentlich zwischen die Finger laufen, sondern daß ihre Wichtigkeit, ihre „Grund"-sätzlichkeit erkannt wird, daß sie aus der Textstelle in die Überschrift wandern, daß sie zur Überschrift einer Abhandlung aufsteigen[1], ja sogar der Psychologie überhaupt als Methoden- und Prinzipienfrage vorgeordnet werden. Dies Verdienst radikaler Umstellung der Psychologie als Ganze auf die „Ganzheit" als das logisch und genetisch Primäre gebührt bestimmt Max Wertheimer; die gegen ihn Ankämpfenden so gut wie sein Freundes- und Schülerkreis, die Gestalttheoretiker, arbeiten an seinen Anregungen weiter und so möchte ich auch die folgenden Bemerkungen angesehen wünschen. Ich setze die Lehre der Gestalttheorie hier als bekannt voraus[2].

[1] Chr. von Ehrenfels, Über Gestaltqualitäten, Vierteljahrschrift f. Philosophie, 14. 1890.

[2] Eine zusammenfassende, zum Teil kritisierende und weiterführende Darstellung der Gestalttheorie gibt Martin Scheerer, Die Lehre von der Gestalt, Berlin-Leipzig 1932. Weitere Literaturangaben in der polemischen Arbeit von Bruno Petermann, Die Wertheimer-Koffka-Köhlersche Gestalttheorie, Leipzig 1929, und vom selben Verfasser, Das Gestaltproblem in der Psychologie, Leipzig 1931, dessen eigenem Lösungsvorschlag

Der Kampf der Gestalttheorie richtete sich ursprünglich gegen die Methode, überall auf Elemente zurückzugehen, da aus dem Mosaik der Elemente, ihrer „Undsumme", dem Haufen, nie der Weg zur Ganzheit zurückzufinden ist. Was damit gemeint war, ist heute so allgemein bekannt und anerkannt, daß es nur noch belustigend wirkt, wenn jemand die Elementepsychologie sei es verteidigt, sei es bekämpft; besonders grotesk wirken jene Autoren, die, um nicht zurückzubleiben, ihre Beteuerung, die Ganzheit sei das einzige Heil, in Form der Undsumme ihren Analysen anheften. Denn allerdings, trotz aller bedenklich lähmend angewachsenen Analysophobie, analysieren muß man weiter. Es gibt ja viele Ganzheiten, z. B. elektrische Felder, Pflanzen, Tiere, Menschenseelen, und hat man auch alle auf die gleiche Formel der Ganzheit gebracht, so bleiben sie dennoch untereinander verschieden. Was sie unterscheidet, kann zunächst mindestens durch Angabe von Einzelheiten gesagt werden; sonst gerät man in jene Begriffsscheu, jene Sucht, alles verschwimmen zu lassen, deren Resultate je lebensnäher, um so wissenschaftsferner ausfallen. Die Analyse in Elemente, in Figuren, ist überall die erste Voraussetzung, um Muster zu unterscheiden. Die Verbindungsprinzipien der Vizinalität, Ordinalität, Dividualität und Harmonialität erfassen die Ganzheit, und zwar jedesmal einen einzelnen Ganzheitszug, eine Einheitlichkeitsart der Gestalt (wobei in meiner Terminologie Gestalt der eine Faktor der Form ist, während in der Gestalttheorie Gestalt ziemlich synonym mit Form gemeint und manchmal sogar mit Sinn und sinnvoller Gestalt gleichgesetzt wird). Um aber zwei Muster von gleicher Vizinalität zu unterscheiden, muß ich angeben, aus welchen Figuren sie bestehen, z. B. kann ich von zwei Mustern gemeinsam aussagen, daß sie offene Reihen bilden, das Unterscheidende liegt dann darin, daß es einmal eine

ich entgegenhalten muß, daß er seinerseits wieder die Gestalttheorie voraussetzt. Populär und möglichst unproblematisch ist Walter Ehrenstein, Einführung in die Ganzheitspsychologie, Leipzig 1934.

Reihe von fünf Vierecken, das andere Mal eine von vier Fünfecken ist. Und das Entsprechende gilt für alle Verbindungsprinzipien — zwei regelmäßige, zwei harmonische, zwei totale Muster —, immer muß ich die Figuralität mit angeben.

Selbstverständlich gilt dies innerhalb der vizinalen Muster auch für die Streuung. Zwei Streumuster — eines aus Kreisen, eines aus Sternfiguren — sind durch ihre Figuralität verschieden. Auch die Streuung ist in meiner Auffassung ein Verbindungsprinzip, also eine Gestalt. Aber, nur solange ich in der sinnleeren Form bleibe, wird mir das der Gestalttheoretiker zugeben. Streue ich sinnvolle Einzelheiten, dann heißt das, sie haben keinen gemeinsamen Sinn, sie sind zusammenhanglos, sie haben zwar formal den Zusammenhang der Streuung, aber als Sinn sind sie bloße Fetzen. Die Gestalttheorie setzt Gestalt hier gleich Sinn. Ich bin überzeugt, man kann beide Begriffe nicht streng genug von einander trennen, und daher spreche ich zuerst von sinnleeren Formen allein. An ihnen bedeutet Ganzheit die Zusammengehörigkeit, das Zusammensein und psychologisch das Zusammengehörigwirken, bzw. das Zusammengenommenwerden.

Bei räumlichen Formen, besonders bei Strichfiguren, wird als Argument für die Gestalttheorie gehalten, daß man eine gegebene Strichverbindung in einem anderen Zusammenhang nicht wiedererkennt. Gewiß erkennt man das „Element“ im veränderten „Ganzen“ nicht wieder, solange man auf das Ganze allein achtet; alle Beispiele dieser Art lassen sich ebenso für das Gegenteil verwerten, man findet ja die gleichen Bestandstücke, wenn man sie sucht, dabei geht selbstverständlich die Ganzheit verloren, genau wie zuvor das Einzelne verloren ging. Es sind zwei — hier darf man sagen — korrelate Einstellungen. Bei diesen Beispielen achte man nur auch auf die Rolle der Dimensionen. Zwei gleiche Zickzacklinien in gleicher Richtung nebeneinander gelegt, sind schon deshalb etwas anderes als beide aneinander gelegt, weil man von der Linie zur Fläche

aufsteigt (Abb. 55). Eine Flachfigurwirkung — hier Streifengestalt — entsteht auch, wenn ich die Zickzacklinien ohne Berührung einander gegenübersetze (Abb. 55) usw. Daß ich sie überhaupt „zusammen" sehe, hat zur Voraussetzung, daß ich sie zugleich sehen kann. Wertheimers „Gestaltfaktoren" der Nähe und der Gleichheit sind (in meiner Terminologie) nicht Gestalt-, sondern Größenfaktoren (wobei Nähe als „kleinster Abstand" bezeichnet wird). Bei Rhythmen spielt daher z. B. die Größengleichheit (Größenwiederholung) für die Zusammenfassung eines Musters seine — hier von mir nicht weiter zu verfolgende — Rolle.

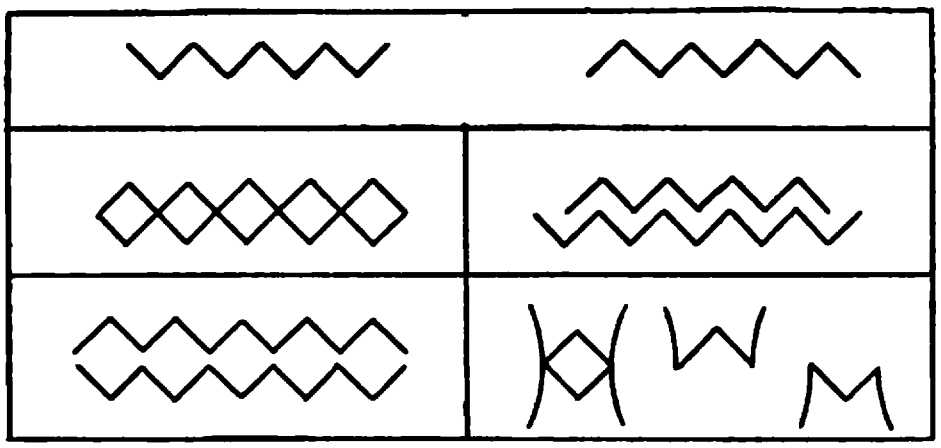


Abb. 55. Räumlich eindimensionale und räumlich zweidimensionale Auffassung.

Das Moment der Prägnanz, wie es die Gestalttheorie meint, ist der Fall der Regelmäßigkeit, innerhalb der Muster also die Beurteilung nach der Ordinalität. Unregelmäßige Figuren und Muster sind unprägnant, wobei abermals auf die Dimension zu achten ist. Für sich allein stehende Winkelgrößen sind anders zu beurteilen als dieselben z. B. innerhalb des Rhombus. Aber in etwas gelockerter Terminologie läßt sich der Prägnanzbegriff auch auf die Reinheit der Stile überhaupt ausdehnen. Prägnant ist ein Muster, das nur gestreut oder nur gereiht, nur gruppiert ist oder eines, das entweder nur unter den Begriff der Totalität oder nur den der Partialität fällt. Ja ich stehe nicht an, den schwer realisierbaren Fall des reinen Chaos ebenfalls als prägnant zu bezeichnen, es ist eben prägnant Chaos. Prägnanter Stil ist dann identisch mit „reinem" Stil.

Der Begriff der Ganzheit bezieht sich innerhalb des Dividualstiles genau so auf den Pol der Totalität wie den der Partialität. Es wäre ein Mißverständnis, die Totalität und speziell ihren Faktor räumlicher Addition jener Undsumme gleichzusetzen, gegen die sich die Gestalttheorie richtet; denn diese Begriffe beziehen sich auf die sinnleere Form, nicht den Sinn. Ein additives Muster, z. B. eine regelmäßige Reihe oder Gruppe von fünf verschieden großen Quadraten, ist ebenso eine Ganzheit wie irgend ein divisives Muster. Das gleiche gilt von Struktur und Textur, optischem Sprung und optischem Fluß, Frontalität und Diagonalität. Ganzheit ist daher kein Privileg des Organischen, das immer partiell ist; der Kristall, das Paradigma der Totalität, ist ebenfalls Ganzheit wie Pflanze, wie Tier und Mensch. (Partialität ist selbstverständlich ebenfalls Ganzheit.)

Wie weit die Gestalttheorie der Harmonialität nachgegangen ist, übersehe ich nicht. Die Harmonie z. B. auf akustischem Gebiet fällt für sie zunächst vermutlich auch unter die Rubrik der „guten Gestalt" und der Prägnanz; es ist aber wenig damit gewonnen, wenn man Disharmonie als schlechte Gestalt anspricht, gut und schlecht sind dann hier nur andere Namen für harmonisch.

Einen Wink für die Beantwortung des Problems — nicht mehr als einen Wink — gibt die Erfassung der Ganzheit in gesetzmäßigen Kurven. Wir wissen oder „fühlen" wie eine Kurve weitergehen muß, auch wenn nur ein Stück gegeben ist, sobald wir nur ihre Gesetzmäßigkeit aufgefaßt haben. Das mag mit von unserer mathematischen Bildung abhängig sein. Jedenfalls schließen wir nicht nur eine kurze Lücke eines Kreiszuges richtig und eindeutig, auch an einem kurzen Kreissegment „haben" wir, wenn wir wollen, den ganzen Kreis, also das, was gar nicht vorliegt, ebenso an dem Stück einer Spirale, Sinuswelle usw. Wir erfassen eben das Ganze, das besagt hier das Ergänzte, und zwar schon im Teil, weil dieser Teil alle Bedingungen der eindeutigen Ergänzung in sich hat. Das Kurvengesetz beherrscht das Ganze,

weil es jeden noch so kleinen Teil, jedes Differenzial, gleichartig beherrscht. Wir ergänzen solche Kurven oder auch Geraden sogar dann, wenn von ihnen überhaupt nichts real vorhanden ist, aber die Teile des Musters sich auf sie als Achsen beziehen, wir ergänzen Symmetrieachsen und Regelmäßigkeitsnetze usw. Sehr oft meint man mit dem Wort Struktur nichts anderes als die Hilfslinien eines räumlichen Musters; Struktur wird dann gleichbedeutend mit Ordo. Die Ergänzbarkeit des Ganzen aus einem Teil verweist uns auf die Sonderstellung jener Figuren und Muster, die sowohl in jedem Teilstück diese gesetzmäßige Ergänzbarkeit in sich tragen, als auch ganz (im Sinne von lückenlos und vollständig) gegeben sind. Diese ganzheitliche Ganzheit steckt auch in der akustischen Harmonie, es ist in ihr nicht nur alles gegeben (sie ist „fertig", während Disharmonie unfertig nach Auflösung verlangt), sondern es ist alles in eindeutiger Wechselbeziehung gegeben, jedes Teilstück ist auf alle übrigen angewiesen, so daß nichts geändert oder entfernt werden kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu gefährden. Freilich kann ich von einem harmonischen Vierklang einen Ton wegnehmen, ohne daß „die" Harmonie überhaupt schwände, es ergibt sich aber eine andere Harmonie, eine andere Gestalt.

Dies führt zum Ausgangspunkt der ganzen Problemlage zurück. Zwei Ganzheiten sind, sagte ich, verschieden, weil sie figural verschieden sind — Dreiklang, Vierklang — und deshalb muß man als Wissenschaftler auf die Elemente zurückgehen. Aber das Entscheidende ist: weder die Angabe, aus welchen Figuren das Muster besteht, noch die, welchem Gesetz die Figur, welchen Gesetzen und welchen Verbindungsprinzipien die Muster folgen, trifft genau das, was wir suchen, es trifft nicht die spezifische Ganzheit gerade in dieser jeweils vorliegenden Art, die spezifische Ganzheit des Dreiklangs neben der spezifischen Ganzheit des Vierklangs, der durch einen weiteren Ton entsteht. Gewiß liegt dann dem Dreiklang ein Gesetz zu grunde, nach dem wir den vierten Ton „ergänzen",

wir bleiben in der vorgegebenen Ganzheit bestimmter Tonleitern, Tongeschlechter, aber die Gesetze sind auf verschiedenen Gebieten verschieden und wir haben nicht ausschließlich mit Harmonien im Sinne akustischer Harmonie zu tun, gerade in der Kunst hat die Disharmonie — auch die nichtaufgelöste — ihre Existenzberechtigung als „schlechte Gestalt" innerhalb einer höheren Ganzheit S^3. Was wir suchen ist nicht das Gesetz, das nur das Mittel ist, wir suchen das Ergebnis des Gesetzes. Dies Spezifische der einzelnen vorliegenden Ganzheit ist Qualitatives, ist rein seelisch. Es ist daher durch alle formalen Angaben wohl derart bestimmbar, daß ich die Ganzheit zu konstruieren vermag, d. h. ich kann, ausgerüstet mit dem vollen Rezept, die Kreise, Spiralen, Muster erzeugen, aber das, was daran zu entdecken ist: die Ganzheit, bzw. die spezifische Beschaffenheit der Gestalt muß meine Psyche hinzutun, es ist ihre Leistung, diesem sinnleeren Gebilde Einheit zu geben. Bei der Herstellung der Figur kann ich nur Stück für Stück an die richtige Stelle bringen (genau wie der Tischler einen Tisch baut, der Maler ein Bild malt), aber das fertige Ganze des sinnleeren Gebildes als Ganzes, als ein „Zusammen" auffassen, heißt, es mit einer Außenkontur umspannen; sollte es eine einfachste Figur sein, z. B. ein Kreis, dann heißt es, diese Figur selbst als Außenkontur statuieren, also gegen den Grund abheben. Sinnleere Gebilde, die sinnleer bleiben (es sei denn, man erteilt ihnen den Sinn von Schmuck oder Spiel), werden Ganzheiten nur durch diese Scheidung von Grund und Figur: Es gibt Muster (sogar bloße Figuren lassen sich so sehen), die den Grund völlig zudecken; das schwarz-gelbe Schachbrettmuster kann ich als synkopisch verteilte schwarze Quadrate auf gelbem Grund sehen oder invertiert, ich kann aber beide Quadratarten zugleich als Figuren sehen, die den z. B. als Weiß anzunehmenden Grund völlig verdecken. Dann hebt sich (für den Entwickelten) das ganze Schachbrett von dessen Umgebung als dem Grunde ab. Der Impressionist und vermutlich

auch das neugeborene Kind sehen keinen eigentlichen Grund, alles ist ein einziges Muster. Man stellt bei den bekannten Figuren (Abb. 56, 57) den fixierenden Blick auf die weißen oder

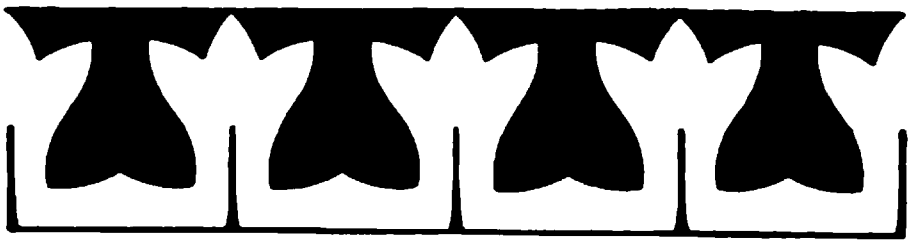


Abb. 56. Inversion von Blätterreihe und T-Figuren (nach Scheerer).

schwarzen Stellen ein und sieht als Figur das eine Mal das Weiße, das andere Mal das Schwarze[1]. Aber ich selbst kann ohne Mühe beides zugleich sehen: die Blätter und die T-Figuren (Abb. 56), die Vase und die symmetrischen Gesichter (Abb. 57); ich muß nur, statt einen Punkt der Papierfläche zu fixieren, die Augen auf größere Distanz einstellen, wie alle Impressionisten ihre Augen auf die Ferne, den Hintergrund richten. Man verwechsle aber nicht diese physiologische Methode des Sehens mit der psychologischen Leistung, Figur und Grund zu trennen. Wer nämlich impressionistisch nicht bloß malt, sondern sieht (bzw. nur so sehen könnte, was vermutlich für den Neugeborenen zutrifft), scheidet noch nicht Figur und Grund, hat also überhaupt nur die absolute Ganzheit, die sich auch genetisch als das Primäre erweisen dürfte. Eine Raumform, eine gesehene Silhouette, eine getastete Fläche als Außenkontur einer Figur benutzen, um sie vom Übrigen als Grund abzusondern, ist die psychische Tat.

Dies Absondern gilt auch für zeitliche Zusammenhänge, z. B. wenn es gelingt, mehrere gleichzeitig ablaufende Melodien (Kanon, Kontrapunktik) auseinanderzuhalten und dabei doch alle

[1] Die Vexierbilder in engerem Sinn sind noch anders beschaffen. Ehrenstein, l. c., bildeti n seiner Fig. 51 ein solches Vexierbild ab, wo der eine Teil entweder als Ente oder als Häschen aufgefaßt werden kann, je nachdem man dem Bild die Richtung nach rechts oder nach links gibt. Die Figur selbst ist zweideutig, während das Verhältnis von Figur zu Grund beide Male gleich bleibt.

zugleich zu hören. Aber das Wesen der Melodie liegt nicht in dieser seiner „Außenkontur" gegen Nachbarmelodien, sondern in der inneren Längsachse des Steigens und Fallens. Melodie ist keine bloße Summe von Tönen, weil wir vom ersten bis zum letzten Ton jeden in seiner Höhenlage innerhalb der überhaupt

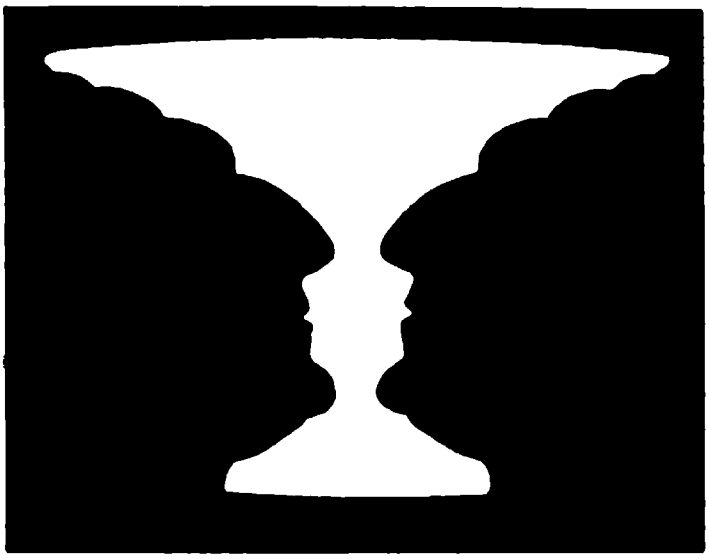


Abb. 57. Inversion von einer Vase und zwei Gesichtsprofilen (nach Scheerer)

möglichen Höhen, d. h. in diesem geordneten „ganzen" Grund einsetzen, wir beziehen jeden Ton auf das Ganze der Tonwelt überhaupt und auf die Melodietöne speziell. Diese Bezogenheit jedes „Elements" nimmt dem Element seine Vereinzelung, es wird, wie Wertheimer sagt, Ganzteil, zugleich Teilganzes, die Töne werden obendrein im Verhältnis zur Melodie das, was Punkte im Verhältnis zu ihrer sie tragenden Linie sind. Die Melodie ist in dieser Auffassung selbst Grund der Einzeltöne, die zweidimensionale Harmonik aber Grund der Melodie. Wir können jeden Ton als Element herauslösen, also von seiner Bezogenheit (auf die Melodie) befreien, selbstverständlich geht dabei das Ganze der Melodie, d. h. die Melodie verloren. Trotzdem muß der Komponist Ton für Ton einzeln aufschreiben, wie der Zeichner Strich für Strich ziehen muß. Was mit Ganzheit gemeint ist bzw. mit Gestalt, ist hier wohl restlos deutlich. Der Komponist schreibt die Töne einzeln, aber nur nachdem

er die Melodie als Ganzheit innerlich geschaffen hat. Die fertige — in Noten abzulesende oder unmittelbar hörbar vorgetragene — Melodie erfaßt der Hörer nur dann als Ganzheit, wenn er, statt Einzeltöne einzeln hinzunehmen, ganzheitsbezogene Töne hört, oder Töne in Bezogenheit auf eine Gesamtbewegung innerhalb der Höhenreihe. Es ist nur irreführend, zu sagen, hier liege Sinn vor; der Hörer entdeckt nicht ohne weiteres Sinn, sondern Form, und der Komponist schafft diese Form, soweit es sich psychologisch ausschließlich um die Erfassung des Zusammenhanges von Tonfolgen handelt. Sinn liegt nur dann vor, wenn der Ton S^0 als materiell klingender Ton S^1 durch ästhetische Einstellung zu Spiel S^2 gemacht wird (vgl. S. 363). Aber davon redet die Gestalttheorie nicht; sie will ja das psychologische Problem der Einheitserfassung lösen.

Genau das Entsprechende gilt für räumlich-optische Gebilde. Hier erfassen wir die gegebene Menge von Einzelheiten sowohl als solche, figural, als auch durch die Außenkontur als Zusammenheit, wie schließlich auch durch die inneren Achsen, die nicht real als Punkte, Linien, Flächen (Ebenen) oder Zentralkörper gegeben zu sein brauchen, die wir aber aus der Bezogenheit auf sie ergänzen können; wir müssen sie nicht ergänzen, denn auch hier ist es die Bezogenheit als solche, die das Rätsel der Ganzheit löst. Man sieht nicht einzelne Striche, einzelne Flachfigurstücke, einzelne Körperglieder deshalb, weil man jeden Teil als Ganzteil, als ganzheitsbezogen sieht, man erreicht bei sinnleeren Gebilden nicht die Sphäre des Sinnes durch Erfassung der Ganzheit — ich sehe z. B. auch Kindergekritzel als Ganzheit, aber nicht als Sinn, es sei denn von meiner Kindheitserinnerung her als Spiel und Schmuck — man sieht nur Form: Formganzheit oder Ganzheitsform. Sinnganzheit und Ganzheitssinn ist ein davon getrenntes Problem, obzwar Sinn nie ohne Form gegeben ist; denn es ist umgekehrt Form ohne Sinn gegeben, sobald ich auf den nulldimensionalen Sinn, daß hier eine optisch-räumliche, dort eine akustisch-zeit-

liche Form vorliegt, nicht achte, also den Sinn Licht, Raum, Ton, Zeit absichtlich oder unabsichtlich übersehe, von ihm abstrahiere.

Wo nun nach der Ganzheit von Sinn in seiner eigenen Souveränität geforscht wird, also nicht Gestalt „als Sinn" gemeint ist, sondern Sinn „in Gestalt", Sinn in logischer Form, dort wendet sich die Gestalttheorie mit Recht gegen die Sinnzerreißung und Sinnzerstörung, die eintritt, sobald man die Elemente zerlegt, ohne sich klar zu machen, daß ein Rückweg zur Ganzheit ausgeschlossen ist. Dies ist entweder der Fall, wenn man von Sinn erster zu Sinn nullter Dimension hinabsteigt, also den Löwen in Raum, Zeit, Licht, Kraft usw. zerlegt, aus denen man nie den Löwen wieder zusammenbringt, oder wenn man eine Reihung oder Gruppierung so wie ihre Glieder (gleicher Dimension) auseinanderlegt, daß diese gestreut daliegen. Immer fehlt das geistige Band. Daß die Ganzheit nicht primär in den Elementen bzw. in den Gliedern liegt, braucht nicht mehr weiter erörtert zu werden, wenigstens soweit Sinnganzheiten deutlich sich von der übrigen Welt abheben. Die anorganische Natur enthält solche Ganzheiten — Gestirne, geologische Schichten, Gesteinslager, Kristalle — aber in ihr herrscht ein übergreifender Zusammenhang von Bewegung nach allgemeinen Gesetzen, so daß eine absolute Isolierung, wie sie gedanklich möglich ist, der Wirklichkeit nicht völlig entspricht. Die Organismen sind ebenfalls Ganzheiten, sofern sie sich voneinander und der toten Natur absetzen, aber sie sind alle trotzdem miteinander und mit der toten Natur zu einer Ganzheit zusammengeschlossen. Sinnganze erzeugt der Mensch in seinen Werken — den greifbaren wie auch den gedanklichen. Diese Sinnganzen lösen sich aus dem frühesten Kindheitsstadium des Menschen, in welchem alles Psychische noch diffus ineinander schwimmt, als Vorstellungen heraus.

Man fand es nie wunderbar, daß der Mensch einen Ton auffaßt, dann wieder einen usw., aber rätselhaft, daß er daraus

eine Melodie macht und über lange Reihen von Tönen hinweg in großem Bogen das Nacheinander zusammennimmt. Aber letzteres tut er eben gar nicht; es liegt gar nichts Wunderbares vor: er hört immer — angenommen es folgen je einzelne Töne d g g g a d — je einen Ton, aber jeden lokalisiert in seinem Grunde, nämlich in der Tonleiter. Die Ganzheit der erfaßten Melodie beruht auf der Ganzheit ihres „Grundes", der primär in der Psyche gegeben ist und dies nicht als Nacheinander, sondern dauernd als Gegenwart. Die Bezogenheit auf Ganzheit (der Melodie) bedeutet genau Bezogenheit der Figur auf ihren Grund. Ebenso beruht das Sehen komplizierter räumlicher Muster als Ganzheiten nicht auf der Gleichzeitigkeit ihres Nebeneinander im Raum, denn wir fassen auch die nicht sichtbaren Rückseiten der Körper als zur Ganzheit gehörig auf, oder im Innenraum (z. B. des Pantheons), das was hinter uns liegt; wir sehen vielmehr alles bezogen auf den „Grund", der als Kontinuum dauernd die Ganzheit darbietet, in die wir die Figuren und Muster des Raumes einordnen. Und ebenso ist es auch mit den Sinnganzheiten. Sie setzen eine primäre Sinnganzheit, einen „Vorstellungsgrund" voraus, in den wir Sinn einordnen können. Wo dieser Vorstellungsgrund versagt, geht stets die Sinnganzheit verloren, z. B. auch bei Geisteskranken. Das Herauslösen der Sinnganzen im frühesten Kindheitsstadium des Menschen als einzelner Vorstellungen (Mutter, Spielzeug, Speise) setzt die Ganzheit des Sinngrundes voraus. Aber hiermit treten wir schon in die Psychologie selbst ein, die auf dies Dynamische von Sinn münden muß.

Die Vorüberlegungen sollten zum Teil das Vorfeld säubern und sagen, was die Psychologie vermeiden soll, zum Teil positiv das vorbereiten, was sie zu leisten hat. Sie darf keine Angst haben vor Analyse, vor Elementen und Gliedern, sie darf die Analyse in Elemente und Glieder freilich nur zur Erkenntnis der Figuralität benutzen, die eine der Voraussetzungen ist, um die primär gegebenen Ganzheiten von Sinn, sowie die psychischen

Methoden, Form- und Sinnganzheiten wahrnehmend, fühlend, wollend, vorstellend aufzufassen, oder als primäre Sinneinheiten zu „schöpfen“ und im Niederschlag objektivierender Werke zu schaffen. Die Methode der Psyche ist ganzheitlich, die Methode der Psychologie geht von der Undsumme der gestreuten Elemente und Glieder über die Ganzheitsarten der Verbindungsstile zur ganzheitlichen Ganzheit der Person.

1. SINN NULLTER SINNDIMENSION

a) Noologie der psychischen Elemente S^0

Die menschliche Seele ist wie jeder Naturgegenstand Sinn erster Sinndimension S^1, nämlich insoweit sie selbst Natur ist. Wohin der Geist bei dieser logischen Zuordnung gehört, bleibe vorläufig offen. Die Seele als Sinn S^1 kann in Elemente nullter Sinndimension S^0 analysiert werden. Diese Elemente haben nichts mit der sogenannten Elementenpsychologie gemein. Empfindungen und Vorstellungen, die sich in jener älteren Psychologie als Bündel bzw. als Assoziationen summieren, sind, auch wenn sie in dieser Auffassung je zu etwas Sinnvollem führen können, keinesfalls Elemente S^0 in meinem Sinn; sie sind — für mich— Seelenteile (oder Klassen von Seelenphänomenen), die selbst Sinn erster Sinndimension sind, ebenso wie das Seelengan[illegible] (wie etwa die Hand, das Herz als Teile des Leibes ebenso erster Sinndimension sind wie der ganze Leib) und stets in Sinn nullter Sinndimension analysierbar (wie Hand und Herz); ich suche aber als Elemente der Psyche echte unzerlegbare Sinnvarianten an den Empfindungen, Vorstellungen usw., wie dies z. B. die Zeit ist.

Die Zahl dieser Elemente S^0 der Seele ist eine andere als die der Elemente der Sachen; z. B. kann eine psychische Erscheinung nie optisch oder akustisch sein. Auch die Empfindung von

Licht und Schall ist nicht sichtbar oder hörbar (ich sehe nicht meine Empfindung, sondern empfinde das Sichtbare). Aber selbst jene Elemente, die ihrer Art nach wie im Physischen so im Psychischen vorkommen, sind nicht identisch. Man muß das Beiwort „psychisch" hinzufügen.

Alle psychische Zeit wird als „Jetzt" erlebt. Auch jede Vorstellung der Zukunft, jede Erinnerung an Vergangenheit ist mit diesem Jetzt behaftet. Der Satz: Ich habe jetzt die Erinnerung an meinen ersten Schulgang, bedeutet ein Jetzterlebnis, das sich nur inhaltlich auf Vergangenes bezieht. Meine Erinnerung kann ihrem Inhalt nach trügen, das Jetzt des Micherinnerns kann nie trügen. Selbst wenn ich plötzlich in Träume verloren mir einbildete, ich sei wieder das Kind, das zum ersten Male zur Schule geht, würde nur der Inhalt täuschen, das Jetzt der Täuschung nicht. Das Jetzt ist die der Psyche eigentümliche Zeit. Ganz abgesehen von der jeweiligen inhaltlichen Erfülltheit und dem subjektiven Tempo, das der formalen Seite zugehört, hat die psychische Zeit die subjektive Tönung als meine Zeit; sie ist das mir Verfügbare für den Ablauf irgendwelcher Seelenphänomene. Der Ausdruck, jemand stehle mir die Zeit, bezieht sich abermals auf die Inhalte. Er besagt, daß mir die Freiheit genommen ist, die Zeit so zu verwenden, wie ich gewünscht hätte. Aber diese nun in unerwünschter Art zugebrachte Zeit ist ebenfalls und leider ebenfalls meine Zeit. Die gemeinsame, objektiv meßbare Zeit, die der Besuch meinen Sonntagvormittagsbesucher und mich kostet, kann entweder für ihn sehr erwünscht verwertet oder ebenso gestohlen sein wie mir und nur einer tyrannischen Konvention geopfert. Jedenfalls: meine Zeit ist nicht seine Zeit. Die astronomische Zeit, in der sich die Gestirne bewegen, alle Körper und somit auch mein Leib, ist wie eine vierte Raumdimension, die ausgespannt ist und an der entlang die drei Körperdimensionen laufen[1]. Die psychische

[1] Schon 1889 hat Bergson diesen Ausdruck, l. c., S. 82: bref, nous créons pour elle une quatrième dimension de l'espace, que nous appelons le temps homogène ...

Zeit läuft durch mich hindurch, ich lasse sie durch mich hindurchrinnen; allerdings ist dies „lassen" nicht so gemeint, als könnte ich sie auch abstoppen, aber im Verhältnis zur Zeit steht das Ich still und sie läuft. Nur mein Leib bewegt sich in der (objektiven) Zeit. Meine Seele ändert sich zwar, indem sie wächst oder schrumpft, aber auch dies nur als innerer Prozeß, als Hindurchrinnen zeitlicher, sich ununterbrochen ablösender psychischer Phänomene S^1, die sich als Bereicherung oder Verarmung der Seele auswirken, aber das Zeitliche des Vorgangs ist davon unabhängig. Auch wenn ich weder bereichert werde, noch verarme, durchströmt mich Zeitliches. Ein ruhender Felsblock scheint ähnlich die Zeit an sich vorbeilaufen zu lassen, aber es gibt keinen ruhenden Körper im Weltall und das, was hier das Unterscheidende ist, bezieht sich auf die Innerlichkeit des Zeitstromes in der Psyche; es mag für alle Lebewesen gelten und aus der Form der Partialität abzuleiten sein, aber nur für den Menschen gewinnt diese innere Zeit diesen subjektiven Ton, seine Zeit zu sein.

Psychische Kraft darf nicht mit Empfindungsintensität verwechselt werden. Eine Empfindung von einem starken Ton ist nicht stärker als die von einem schwachen, die Intensität bezieht sich auf den objektiven Ton, nicht auf meine Empfindung, gesucht ist aber innerhalb einer psychologischen Einstellung nicht seine Kraft, sondern meine. Die radikale Lösung dieses Problems ist seine Leugnung, d. h. man sagt, alle psychischen Vorgänge sind als solche intensitätsgleich, bzw. es gibt überhaupt nicht so etwas wie Kraft innerhalb der psychischen Phänomene. Die Intensitätskonstanz spräche noch nicht gegen die Existenz solcher Kraft, es wäre dann eine, die nie wächst, nie abnimmt. Aber um zuerst innerhalb der Empfindungen zu bleiben: wir sind von uns aus, also subjektiv, verschieden aufgelegt, Empfindungen zu erleben; unsere Frische, unsere Müdigkeit ändert die Empfindungen, wenn auch die Reize objektiv gleich bleiben. Der dann erfolgende Einwand, die „schwächere"

Empfindung eines objektiv gleichbleibenden Rots ist eine nicht schwächere, sondern überhaupt qualitativ andere, kann ruhig angenommen werden. Denn bei der vorläufig allein auf die Existenz von Kraft gerichteten Fragestellung ist ja völlig gleichgültig, ob die objektiven Größengrade als Qualitätsveränderungen sich subjektiv bemerkbar machen; das Entscheidende ist, daß jede Empfindung ein psychisches Reagieren ist, und diese Re-actio auch eine Actio ist, die auf seelischer Seite geleistet werden muß und vom Zustand der völligen Inaktivität, die bei Fehlen der Empfindung vorliegt, sich wesenhaft unterscheidet. Diese meine Kraft, bald so, bald anders auf objektiv gleichbleibende (gleich stark bleibende) Reize zu reagieren oder sogar stark auf einen schwachen und schwach auf einen starken Ton zu reagieren, kann ich nicht messen. Aber das beweist nicht, daß, was ich qualitativ erlebe, keine Kraft sei. Die meßbare Größe ist auch bei physischen Kräften nur die formale Seite, und eine Kraft der Anziehung von Gestirnen ist nicht deshalb Kraft, weil ich sie (vielleicht) messen kann. Psychische Kraft ist der gemeinsame Ganzheitszug aller psychischen Vorgänge, wenn ich sie als Leistung, als Arbeit betrachte, was freilich zuletzt dasselbe besagt. Die wechselnde Kraftgröße — also der Formfaktor der Größe — wird durch die Skala von Frische zu Ermüdung angedeutet, aber auch ohne alle Größenvergleichung hat jede seelische Leistung eine seelische Kraft zur Voraussetzung, deren Gesamtvorrat bei jedem einzelnen Menschen verschieden ist, was abermals zur Größenfrage gehört. Diese seelische Kraft ist ebenso an allen anderen Seelenphänomenen als Faktor vorhanden: am Trieb (bzw. Willen), am Gefühl, an der Vorstellung. Nur darf man nicht etwa glauben, eine klare Vorstellung sei stärker als eine unklare; das Vorstellen bedarf als Tätigkeit einer Kraft und es könnte sein, daß es weniger Mühe macht, sich etwas Klares vorzustellen als etwas Unklares. Auch für das Gefühl gilt, daß das Fühlen als Vorgang einen seelischen Kraftaufwand bedeutet, diese Kraft braucht nicht

gewollt zu sein, auch die ungewollten und die entschieden nichtgewollten Gefühle (etwa von Rührung, Verlegenheit, Furcht) haben — formal ihre Stärkestufen — noologisch ihre Kraft, als Voraussetzung dafür, daß ich überhaupt Stufen unterscheiden kann. Denn mag auch die größere Rührung qualitativ etwas anderes sein als die kleinere, sie ist Rührung und nicht etwa Vergnügtheit. Aber so verschieden zwei Gefühle sein mögen, z. B. Rührung und Vergnügtheit, sie haben psychische Kraft oder Stärke. Alles Psychische hat ebenso dies Element der Kraft, wie es das Element der Zeit hat. Die psychische Kraft ist meine Kraft. „Meine" Zeit ist mir (auch ohne Wille und Bewußtheit) verfügbar für „meine" Kraft, die aber noch nicht seelischer Inhalt ist, sondern nur das, was den Inhalt S^1 durch die Zeit hindurch bewegt. Im Verhältnis von Außenwelt zum Ich ist die Kraft entweder bloße Aufnahme (Rezeptivität) oder ein Sichbemächtigen.

Weit schwieriger ist es, sich zu der Erkenntnis durchzuringen, daß alles Psychische räumlich ist; denn die Angst, als Materialist verdächtigt zu werden, ist groß. Allein der Sprung in den Materialismus liegt erst dort vor, wo das Seelische in seiner qualitativen Sonderart mit der stofflichen Grundlage des lebenden Nervensystems und seiner chemischen bzw. seiner biologischen Prozesse identifiziert wird. Eine örtliche Gebundenheit der Seele nehmen selbst jene primitiven Menschen an, die an Reisen der Seele während des Schlafs oder an eine Seelenwanderung glauben. „Irgendwo" muß sie jeweils sein. Die Naturforscher lokalisieren die Seele in den gesamten Leib oder nur in das Gehirn, die einzelnen Klassen der seelischen Vorgänge in bestimmte Gehirnpartien. Aber der seelische Raum ist nicht identisch mit der räumlichen Dreidimensionalität des Gehirns und Nervensystems, wenigstens ist noch in keiner Weise aus Gehirnforschungen zu entnehmen, daß z. B. ein oberflächliches Gefühl am Rande sitzt und ein sich vertiefendes, z. B. eine zunehmende Liebe, in die Tiefe rutscht. Und doch sind die Ausdrücke:

Vordergrund, Hintergrund, Oberflächlichkeit, Tiefe, Enge und Weite, Kopf und Herz, Geradheit, Verschrobenheit, Verschwommenheit, Abseitigkeit und Mittelpunkt nicht lediglich Metaphern. Denn insoweit man solche Ausdrücke metaphorisch meint, beruht der Vergleich dennoch auf einer Räumlichkeit und man würde sich sträuben, diesen „Seelenraum" für etwas anderes als Raum, etwa für die Zeit oder Kraft zu erklären. Nur in diesem Seelenraum sind seelische Richtungen, seelische innere Bewegungen möglich, die nicht allein zeitlicher Art sind, sondern ein Standpunktwechsel innerhalb meiner selbst. Mein Seelenraum reicht bis an meinen seelischen Horizont, der gewiß nicht mit der Gehirnoberfläche identisch ist; aber man kann streiten, ob dieser Ausdruck Horizont nicht wirklich eine Metapher ist. Das, was zur Anerkennung des räumlichen Elements zwingt, ist, daß die Gesamtheit des Seelischen nicht ein Punkt ist, durch den die Zeit strömt, und, so wie ein reißender Strom bei Überschwemmung tausenderlei Brocken mit sich treibt, tausenderlei Eindrücke durch diesen Punkt (etwa die sogenannte Bewußtseinsenge) hindurchpreßt, sondern daß alles Seelische ein ausgebreitetes Neben-, Über- und Durcheinander ist, durch Fäden verknüpft — dies eine Metapher —, an denen die Vorgänge laufen, nicht allein im zeitlich linearen Nacheinander, sondern in großer Zahl zugleich, wie etwa in einer Fabrik aus verschiedenen Betriebsabteilungen die Teilfabrikate zusammen geleitet werden, um das sinnvolle Fertigfabrikat zu ergeben. Eine auch nur oberflächliche Selbstbeobachtung lehrt, daß wir nicht punktuell leben, sondern seelisch die stärksten Verschiebungen innerhalb der eigenen Seele ununterbrochen durchmachen, etwa wenn wir uns ganz dem Gefühl hingegeben haben und plötzlich durch eine unaufschiebbare Aufgabe herausgerissen werden, oder wenn wir in abstrakteste Regionen uns versteigen und unmerklich abschweifend in Überlegungen landen, die banalster und konkretester Art sind. Die „Fäden" mögen eine Metapher sein, es gibt auch Gedanken- und Gefühls-„sprünge", alle-

mal sind es Wege, auf denen die seelische Bewegung dahingeht.

Ebenso ist die Temperatur nicht nur metaphorisch als Element der Seele zu erkennen. Kälte, Frostigkeit, Kühle, Lauheit, Wärme, Schwüle, Hitze sind Zustände der Seele. Irgendeinen Temperaturgrad muß sie immer haben und sie kann zugleich für das eine brennen und das andere eisig ablehnen. Das Feurige, Zündende einer Rede, die kalte Dusche sind Metaphern, aber die Seele des Hörers hat nach der zündenden Rede eine Erhitztheit, nach der Dusche eine Ernüchterung, die, gleichgültig ob es gelingt physikalisch im Blut oder Gewebe eine Temperaturänderung nachzuweisen, nur als psychische Temperatur verstehbar ist. Jedenfalls: was wir mit psychischer Temperatur meinen, ist nicht Zeit, Kraft oder Raum.

Ob man von seelischer Trockenheit und Feuchtigkeit (Saftigkeit) anders als metaphorisch reden darf, sei dahingestellt. (Diese Begriffe liegen bekanntlich der antiken Temperamentenlehre mit zugrunde.) Wer von psychischem Magnetismus, psychischer Elektrizität, psychischen Strahlen in der Art von Röntgenstrahlen reden will, müßte erst plausibel machen, daß keine bloßen Metaphern vorliegen, sondern psychische Fernwirkungen, erzeugt durch Fortpflanzung einer Seelenschwingung durch den Außenraum. Seelenschwingungen ergeben sich wie überhaupt Seelenbewegungen schon allein aus dem Begriff der psychischen Zeit bzw. in Kombination mit dem des psychischen Raumes. Aber alle annehmbaren psychischen Elemente S^0 haften am Ort der Seele, d. h. im Bereich ihres Leibes. Die Ausstrahlung über die Haut hinaus noch dazu in der Art der Radiowellen mit Abstimmung auf bestimmte entfernte Empfangsstationen (wie z. B. in der Telepathie) ist nicht exakt erwiesen und würde überhaupt echte „Psychophysik" sein, nicht Psychologie. Dagegen ist der Glaube an solche Erscheinungen etwas Reales und durch Suggestion und Autosuggestion Erzeugbares. Auch der schärfste Skeptiker kann zu den vielen Erscheinungen

der sogenannten Parapsychologie nicht anders als abwartend stehen. Diejenigen Menschen, die mehr psychische Elemente als der Durchschnitt (nämlich parapsychische) besitzen, haben, wenn sie Wert darauf legen, daß die Anderen ihnen glauben, das onus demonstrandi. Aber die Versuche und Zumutungen, Fernwirkungen der Seele, Gedankenlesen, Prophetie usw. durch physikalische Strahlen zu erklären, sind primitiver Materialismus.

Dagegen kann man von seelischem Licht und Schall ausschließlich nur in metaphorischem Sinn reden[1]. Die vielen Wendungen, die Psychisches mit Optischem vergleichen — „dann wird's in unserem Busen helle", der helle Kopf, der Finsterling, die Dunkelheit der Triebe, die Erleuchtung der Mystik, die Verblendung des Hochmuts, der Glanz der Einfälle, die Farbigkeit der Phantasie, die Gräue der Theorie, die Blässe des Gedankens — sind nur Metaphern. Wenn uns z. B. ein Licht aufgeht, dann erkennen wir etwas deutlicher, sowie man bei gutem Licht deutlicher sieht, aber es gibt keine optischen Strahlen in der Seele. Und so gibt es keinen psychischen Schall, obwohl wir auf die „Stimme" des Gewissens „hören". Es verdient vielleicht weiteres Nachdenken, warum wir nicht sagen, das Gewissen leuchte auf. Es ist als wäre es nie aufhellend, bleibe ein warnender Zuruf an das Sollen, das ewig im Finstern tappe; es kommt aus unergründlicher Nacht und bleibt dunkel, so deutlich es ruft.

[1] Die Schwierigkeit der Entscheidung, wann eine Metapher vorliege und wann nicht, ist groß. Zum mindesten muß man sich klar machen, daß eine Metapher ein Vergleich von Ungleichem ist. Das Licht der Erkenntnis ist eine Metapher, weil man nicht Licht und Erkenntnis gleichsetzt, sondern sich auf das tertium comparationis bezieht; immer meint man: ähnlich wie. Bei der Räumlichkeit der Seele (Oberfläche, Tiefe) meint man: ebenso wie. Der Ausdruck Horizont, Perspektive scheint mir metaphorisch, weil man meint: ähnlich wie bei gesehener (optischer) Raumform. Daß alle Räumlichkeit meist optisch und mindestens hell vorgestellt werde, ist möglich — aber bei Blindgeborenen kaum. Das Dreieck ist nicht notwendig schwarz auf weiß oder grün auf rot vorzustellen, vielmehr durch anderen „Raumstellenwert" herausgehoben. Aber selbst wenn man sich jedes Dreieck optisch vorstellen müßte, besagt das nichts für das vorliegende

Es dürfte an dieser Stelle genügen, das Problem der psychischen Elemente aufgezeigt zu haben, auch wenn die letztgültige Bestimmung dieser Elemente ihrer Zahl nach unsicher bleibt. Die sicheren psychischen Elemente Zeit, Raum, Kraft, Temperatur haben alle jene Subjektivität, die für das Element der Zeit gilt. Was den Einen seelisch wärmt, läßt den Anderen erstarren und eine objektive psychische Wärmeskala sucht man vergeblich. Was den Einen bedrückt, beschwingt den Anderen. Nur im Räumlichen scheint eine gewisse Objektivität in der Richtung von Außen und Innen, von psychischem Rand und psychischem Zentrum usw. vorzuliegen. Aber auch diese Ausdrücke sind nicht wörtlich zu nehmen.

b) Morphologie der psychischen Elemente S^0

Der Unterschied der psychischen und physikalischen Zeit ist der von Unregelmäßigkeit und Regelmäßigkeit, mithin ein Unterschied der Form. Die Psychologie hat (u. a.) die Aufgabe, diejenigen naturhaft gegebenen Formen der psychischen Zeit, der psychischen Kraft, des psychischen Raumes usw. festzustellen, die just in der menschlichen Seele auftreten und innerhalb der unendlich vielen theoretisch möglichen Zeit-Raum-Kraft-Temperaturmuster als Sonderfall enthalten sind. Ich beschränke mich auf die allgemeinste Behandlung der Form.

Die sinnleere Form der psychischen Elemente ist das Temperament; an ihm sind Größe und Gestalt getrennt variabel.

a) Die Größe

Jedes psychische Element S^0 ist in irgendeiner Größe gegeben, man kann die Größe nicht messen, und dennoch kann man sich

Problem, denn hier handelt es sich um jede Art Seelenphänomene, außer um Raumform-Vorstellungen, z. B. um Gefühle, Triebe usw., die in der Seele „Platz" haben müssen, sich be-wegen.

eine seelische Kraft, Tiefe, Wärme vergrößert oder verkleinert denken. Wir erleben dauernd solche Größenzu- und -abnahmen. Bei Vergleichen innerhalb derselben Person oder denen zwischen zwei Personen beziehen wir uns auf einen bestimmten — meist wohl mittleren — Größengrad, er ist der an sich willkürlich wählbare Maßstab. Wir können uns einen Seelenzustand nach seiner sinnleeren Form der Elemente beliebig als Ganzes im Maßstab vergrößert oder verkleinert denken oder auch in seinen Teilen, so zwar, daß eines der Elemente sich in der Größe ändert, die anderen sich gleich bleiben. Dann ändert sich ebenfalls das Ganze, aber es liegt keine einfache Transponierung der zuerst angenommenen Kombination vor. Für jede Psyche ist der Maßstab ihres Temperaments grundlegend. Zwar ist das Temperament als Ganzes eine schwankende Größe, es wechselt die Intensität, Energie, Frische, aber verglichen mit einer beliebig angenommenen Mittellage läßt sich vom einzelnen Menschen sagen, er habe ein großes oder kleines, ein leichtes oder schweres Temperament.

Das Verhältnis zweier oder mehrerer psychischer Größen ergibt koordiniert gesehen einen psychischen Rhythmus. Ich rede jetzt nicht etwa von unserem seelischen Auffassen eines außerhalb befindlichen objektiven Rhythmus, sondern vom Rhythmus der Seele selbst. Die Dauern zweier oder mehrerer psychischer Phänomene ergeben in ihrem Verhältnis einen zeitlichen Rhythmus, bei stetiger Änderung entsteht der Wechsel von Beschleunigung und Verlangsamung. Zwei oder mehr Kräfte, die gleich oder verschieden stark sind, ergeben psychische Kraftrhythmen, Akzentwechsel. Ebenso gibt es räumliche Rhythmen zwischen flacher und tiefer liegenden Seelenphänomenen, die in ihrem Nebeneinander allein durch Tiefengrad, aber auch durch Ausbreitung, d. h. durch Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit zueinander in irgendeinem Verhältnis von Größenverschiedenheit oder Größengleichheit stehen. Ein Wärmerhythmus ist das Verhältnis von Wärmegraden, die ebenfalls zu-

gleich und nebeneinander in der Psyche vorhanden sein können.

Diese Rhythmen verbinden sich alle immer zugleich; ein nur zeitlicher Rhythmus ist eine gedankliche Konstruktion; zwei psychische Phänomene, die zugleich oder nacheinander liegen, ergeben auch einen Akzentrhythmus, Raumrhythmus usw. Der Gesamtrhythmus des Temperaments ist eigentlich nicht an die einzelnen Elemente gebunden, sondern er ist die darüberstehende gemeinsame Größenschwankung (die ihrerseits in einem bestimmten Maßstab vorliegt).

Diese Größenverhältnisse unter die Gesamtheit der Psyche subordiniert ergeben die Proportionen der Psyche. Dem Einzelnen ist eine gewisse Tiefe und Schnelligkeit der seelischen Abläufe gegeben, eine gewisse Kraft und Wärme. Es ist eigentlich das Verhältnis der Maßstäbe für jedes Element allein, was die Proportion ausmacht. Eine Person kann eine relativ große psychische Geschwindigkeit mit kleiner Tiefe (d. h. mit Seichtheit, Oberflächlichkeit) in ihren inneren Erlebnissen verbinden, eine andere Person geringere Geschwindigkeit der seelischen Abläufe mit großer Tiefe. Entsprechendes gilt für Wärme und Kraft.

Aus all dem ergibt sich, daß jedes Temperament durch die ihm zugänglichen Schwankungsextreme in seiner „Breite" bestimmt ist, die als ganze die maßstäbliche „Höhenlage" absteckt. Zwei Temperamente können wenigstens theoretisch so gedacht werden, daß sie dieselbe Breite von Tempowechsel, Energiewechsel usw. haben, aber das erste hört dort auf, wo das andere anfängt, das von vornherein schneller, tiefer, wärmer, stärker lebt als das erste. Zwei Personen gleicher Temperamentsbreite und Höhenlage können durch die Proportion ihrer Elemente und die Rhythmen innerhalb jeden Elements voneinander abweichen. Die relative Konstanz bzw. Inkonstanz des Temperaments ergibt seinen Gesamtrhythmus.

Die Gestalt des Temperaments ist der Wogengang des zeitlichen, räumlichen, kraftlichen, thermischen Geschehens in der Psyche, es ist der Wogengang als sinnleere Form, als leeres Kanalsystem, das man unter Absehung von jedem „Inhalt", der es füllt oder füllen könnte, für sich betrachten kann.

Aber noch ehe ich auf den Wogengang, die Schwankungen innerhalb jeden Elementes bzw. innerhalb aller als Ganzheit eingehe, fordert das Kanalsystem selbst Aufmerksamkeit. Es bildet sozusagen die stoffliche Grundlage der Seele. Man spricht von starren, biegsamen, elastischen, weichen, nebelhaften „Naturen", man beschreibt Seelen als zerbrechlich spröde, als nachgiebig schmiegsam, als zerfließend sprudelnd oder explosiv geladen, als schwammig und verschwommen. Die Kanäle — ein metaphorischer Ausdruck — haben bei manchen Menschen eine große Saugfähigkeit, sie leiten gut, indes sie bei anderen verschlammt scheinen. Nach außen scheinen sie zugänglich oder unzugänglich, die Menschen sind danach glatt, zart, empfindlich bis zur Mimosenhaftigkeit oder rauh, grob, dickhäutig, kratzbürstig oder kantig. Ich möchte diese „Natur" der psychischen Kanäle als Naturell bezeichnen. Der Sprachgebrauch benutzt dies Wort in verschiedener Bedeutung; ich schränke den Terminus für meine Zwecke auf diese eine Seite ein: die Aggregatzustände und Festigkeitsarten; das sind aus der Physik geholte Metaphern, aber wie in der Physik auf S^0 bezogen. Das Naturell ist sozusagen der Materialstil der Seele. Aber die Einzelseelen sind nicht aus verschiedenem Material zu denken, sondern das immer gleiche Material liegt jedesmal in anderem Aggregatzustand von S^0 vor. Die Kanäle sind selbst nichts absolut Starres — außer in den Sonderfällen starrer Naturen und da auch nur relativ —, sie sind in dauernder Spannung und Beweglichkeit.

Das Schwanken des Wogengangs innerhalb der Kanäle und innerhalb jeden Elements kann man durch Wellenlinien aus-

drücken, das Schwanken des Temperaments als Ganzheit dagegen entspricht den komplizierten Bewegungen, Pressungen, Wirbeln im Innern einer Flüssigkeit. Das Bild der Wogen auf der Wasseroberfläche ist nur soweit brauchbar, als es auch im Seelenleben Stürme gibt, die von außen kommend die Oberfläche packen und sich in verschieden große Tiefe einwühlen. Aber das Temperament ist nicht das Ergebnis des Sturmes von außen, es ist selbst Sturm von Innen oder auch Windstille im Innern und dies mitunter so sehr, daß auch die schwersten Außenstürme nicht in die Ruhe der Psyche einzudringen vermögen; die Reagibilität ist nur Symptom. Der Schwung als Gestalt des Temperaments ist die Spontanbewegung des Lebendigen. Die Psyche wandelt sich und kehrt in Selbstverbrauch und Regeneration dauernd zu ihrer Konstitution zurück, dabei langsam sich entwickelnd und reifend, krankend und erschlaffend. Wie immer die Größe des Temperaments nach Schwingungsbreite, Höhenlage, Rhythmus, Proportionierung ihrer Faktoren sei, gedanklich kann ich von ihr absehen. Ob Windstille, leichtes Säuseln oder Orkan, ob der Orkan nur in der Oberfläche liegt oder in der Tiefe, das Temperament ist als Gestalt der Lebensschwung als solcher. Der Schwung selbst ist an ihm das Wesentliche und Reale; die Schwingungsfähigkeit ist unsere theoretische Konstruktion eines Rahmens aller dem Exemplar oder der Gattung von Natur zu Gebote stehenden Möglichkeiten von Schwüngen. Zwar haben die Worte „lebendig, lebhaft“ ihre Anwendbarkeit über das Temperament hinaus, dennoch trifft die Lebendigkeit und Lebhaftigkeit seine Kerneigenschaft, sie beziehen sich auf alle seelischen Elemente in allen ihren Größen: Tempi und Rhythmen der Zeit, der Wärme- und der Kraftschwellungen, der Bewegungen durch alle Seelenräume.

Für die Übersicht dieser Lebendigkeitsarten ist die Temperamententafel der Antike immer noch anregend; sie schuf aus der Kombination des Festen und Flüssigen mit dem Kalten und Warmen die vier Temperamente des Cholerikers, Melancho-

likers, Sanguinikers und Phlegmatikers, worin auch eine gewisse Rücksicht auf Größengegensätze mitenthalten ist. Ein Ausbau dieser Übersicht könnte aus einer weiteren Kombinatorik von Polaritäten gesucht werden, die man innerhalb jeden Elements der Psyche konstruiert. Man hätte also als Extreme einander gegenüberzustellen den langsamen, flachen, schwachen, kalten, trockenen („festen") Schwung und den schnellen, tiefen, starken, heißen, feuchten („flüssigen") Schwung. Zwischen den Extremen lägen alle erdenklichen Kombinationen, z. B. das zwar langsame, aber heiße Temperament usw. Diese Liste ließe sich frei von jeder Wertung denken. Aber ihr eigener Wert dürfte problematisch sein, solange wir für diese Einzelkombinationen keine klaren Gesamtbezeichnungen finden, und solange die Zahl der anzunehmenden Elemente der Psyche ungeklärt bleibt. Jedes weitere Element, das man anerkennte, z. B. ein magnetisches, würde die Liste zwar ergänzen, aber komplizieren, dieweil sie schon unübersichtlich genug wäre.

Daher hat die Zurückführung der vier antiken Elemente auf nur zwei (Klages: expansives und depressives Temperament) viel für sich. Denn die Zugehörigkeit von langsam, flach, schwach, kalt, trocken zum negativen Pol der Unlebendigkeit, die von schnell, tief, stark, heiß, feucht zum positiven der Lebendigkeit scheint so zwingend, daß man das Temperament auf der ganzen Linie zu beschreiben meint, wenn man sagt, es sprudelt, kocht, schäumt, oder es sei kalt und starr. Die Aggregatzustände des Wassers als Funktionen der Temperaturgrade scheinen das Leitbild abzugeben und die Grade als eine Angelegenheit der „Größe" werfen alles Bemühen um eine Tabelle der Temperament-„gestalten" auf den einen Begriff der Vitalität zurück, innerhalb dessen die mehr aktiven, aggressiven und die mehr passiven, defensiven Abarten nur Abstufungen scheinen. Man könnte die Vitalität und die Apathie als die Gegenpole innerhalb des Temperaments bezeichnen.

Die meisten Temperamentslehren halten sich nicht an das,

was ich als Temperament definiere, so wird z. B. Wille und Gefühl in die Faktoren der einzelnen Temperamentsarten mit einbezogen. Aber das ist irrig. Denn Wille und Gefühl verlaufen ja innerhalb des Temperaments, das als sinnleeres Gefäßsystem für jene flutenden Erlebnisse das Vorgegebene und das in allem Wechsel des Gefühls- und Willenslebens Bleibende ist. Auch der Äußerungsdrang kann nicht für das Temperament bestimmend sein, sondern nur umgekehrt. Diese Vermischungen mit all ihrer vermeintlichen Lebensnähe beruhen auf einer fehlenden Unterscheidung von nullter und erster Sinndimension. Die Merkmale z. B. des Munteren, Ausgelassenen, Übersprudelnden, des Gemessenen, Behäbigen, Bedächtigen setzen gar keinen Ausdrucksdrang voraus. Jeder kennt diese Zustände auch als Abläufe, die im Innern beharren und ohne allen Ausdrucksdrang bleiben. Aber auch wenn man nur die innere Munterkeit der inneren Bedächtigkeit als zwei konstituierende Stimmungen, welche zwei Menschenarten scheiden, gegenüberstellen will, gilt das schon Gesagte, daß nämlich diese dauernde Tendenz des Gemüts sich in einem vorgegebenen Gefäßsystem bewegt, eben dem Temperament, das außer dem Gemütsmäßigen noch alles andere in sich aufnimmt, das im Menschen fluten kann.

So dürfte es das Richtige sein, alle diese Versuche, Temperamente nach den Polaritäten innerhalb der psychischen Elemente zu ordnen, beiseite zu schieben und sich für die Gestaltfrage an das zu halten, was ich anfangs sagte. Das Wort Schwung, Wogengang, Wirbel zeigt den Weg, die echten Temperamentsgestaltarten aus den möglichen Bewegungsabläufen abzuleiten. Geben die Vitalitätsgrade die Höhenlage der Temperamente an, so die Kurven der Bewegung ihre eigentliche Gestalt. Es gibt kontinuierliche, gleichmäßig durchs Leben hingleitende, hinschaukelnde Wellen und diskontinuierliche, abreißende, stoßweise zappelige Zickzackbewegungen, legato und staccato, aber auch beides sich ablösend. Es gibt das feierliche Gleichmaß des Würdigen und den Abwechslungsreichtum immer neuer rankender Kurven des An-

mutigen. Es gibt die Verworrenheit gleichzeitig durcheinander wirbelnder und störender Kurven oder Wellen und das klare Zusammenspiel sich ruhig ergänzender Ströme. Die Stilmöglichkeiten der Gestalt melden sich auch hier und es wäre fruchtbar, besonders den eben angedeuteten ordinalen Stil und den im Hinweis auf den Gegensatz von Kontinuität und Diskontinuität berührten dividualen Stil völlig klar herauszuholen, was ich aber hier nicht ausführen will.

Eine solche reine Gestaltlehre des Temperaments muß durch die Einsicht zusammengehalten werden, daß die Einzelpsyche zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Lebenslagen und -altern sehr verschiedene Temperamente haben kann, daß es in dieser Hinsicht selten Einseitigkeit, meist große Vielseitigkeit gibt und wenigstens fakultativ Allseitigkeit in die Rechnung einzustellen ist. Die umfassenden Temperamente verfügen über die ganze Schwingungsbreite und alle ihre Gestaltarten. Sie kann sich in pathologischer Verzerrung bei Geisteskranken offenbaren, aber auch aus dem Reichtum der Temperamentsausdrücke mancher Komponisten und Dichter hervorleuchten. „Das" Temperament des Einzelnen, das auch im Wechsel beharrt, ist um so leichter zu bestimmen, je ärmer die Seele an Schwankungsarten ist, und dieses arme Temperament (das entweder immerzu schwärmt oder immerzu gelassen bleibt usw.) erleichtert schließlich die Erkenntnis, daß es sich hier um eine Konstanz handelt, die eben beim armen Temperament in Konstanz einer einzigen Bewegungsart oder weniger Bewegungsarten besteht, indessen beim reichen die „Konstanz" auf der des Schwankens zwischen vielen Schwankungsarten beruht, also eine Inkonstanz ist, aber eine an jenem Konstanten, das in den Elementen als solchen gegeben ist.

a) Noologie der menschlichen Seele

Der Sinn der Seele ist jedem Menschen „gegeben", aber trotzdem weder immer unmittelbar evident, noch ohne weiteres zur Höhe klarer Bewußtheit zu heben. Sofern Sinn überhaupt nicht erklärt und definiert werden kann, ist man zwar der Verpflichtung enthoben, den besonderen Sinn der Seele genau anzugeben, aber indem man analysierend in den seelischen Organismus eindringt, wird der Sinn des Ganzen allmählich relativ deutlicher.

Die Psyche ist eine Sinneinheit, eine sinnvolle, gegliederte Figur, die wie jede Figur in einem Grunde liegt, der ihre Existenzbedingungen enthält. Ich gehe von den Gliedern der Figur aus, den Wahrnehmungen, Zielungen, Gefühlen und Vorstellungen. Die Entwicklungspsychologie lehrt überzeugend, daß ursprünglich diese seelischen Regionen in einer unteilbaren Ganzheit und Einheit ineinander verschmolzen waren bzw. beim Neugeborenen immer wieder sind; die Gestalttheorie führt zur Erkenntnis ihrer Einheit und Ganzheit auch im höchstentwickelten Leben zurück. Trotzdem ist die Analyse möglich und geboten, sie führt auf die wesenhaft verschiedenen Verhaltungsseiten der Seele, die im Wechsel konstant, in der Verschmelzung die stehenden Faktoren bleiben.

1. Die Wahrnehmung. Die Seele nimmt durch bestimmte Organe den eigenen Leib unmittelbar wahr (z. B. Muskel- und Lageempfindungen, Temperaturempfindungen), durch einige Organe die Außenwelt bzw. (da man z. B. seine Hände sehen kann) auch den eigenen Leib. Alle Wahrnehmungen sind subjektiv, beziehen sich aber auf Objektives, sie sind halb durch die Existenz des objektiven Wahrgenommenen bedingt, halb durch die subjektive Metamorphose des Wahrnehmens. Daher ist die „Wahrnehmung" obzwar als psychisches Ergebnis beider, doch als das nur in der Psyche Existierende völlig subjek-

tiv, aber diese Subjektivität enthält Subjektivierung von Objektivem. Hier besteht Natorps Korrelativität zu recht.

Die Wahrnehmungen erweisen sich fast immer als komplexe Phänomene, wobei die Komplexheit vom Anteil der verschiedenen Sinnesorgane herrührt. Die Ausschaltung, auch schon die Neutralisierung einzelner Sinnesanteile durch Nichtbeachtung (z. B. bei mittlerer Temperatur die der Wärme) führt zur Analyse in Empfindungen, die real — soweit sie wirklich isolierbar sind — ebenfalls Wahrnehmungen, nämlich empfindungsärmere sind. Dabei ist zweierlei zu beachten: Die Empfindungen sind kaum jemals völlig isolierbar — man sieht schwerlich Optisches allein, hat vielmehr räumliche Wahrnehmung zugleich, scheidet man letztere durch Apparaturen aus, dann bleibt doch meine Wahrnehmung meines Leibes, meiner Druckempfindung beim Stehen, Sitzen usw.; suche ich dagegen letztere zu isolieren, dann habe ich doch zugleich Raum- und Zeitwahrnehmungen; — zweitens, die Empfindungen sind nicht identisch mit den letzten Gegebenheiten der Physik, die ja gerade die Sinnhaftigkeit der Empfindungen völlig in bloße sinnleere Formen aufzulösen sucht, so daß der „Sinn" sich verflüchtigt. Die Analyse in Empfindungen psychischer Sinnhaftigkeit, ihre Herausschälung als reine Faktoren der komplexen Wahrnehmungen ist nur durch ein vergleichendes Verfahren des Intellekts erreichbar. Für den noch ganz in Wahrnehmungen lebenden Menschen, z. B. den Neugeborenen, gibt es nur komplexere oder weniger komplexe Wahrnehmungen, aber nie isolierte Empfindungen.

Nicht nur als Verbundenheit verschiedener Empfindungsarten ist die Wahrnehmung eine Ganzheit. Auch wenn wir wenigstens gedanklich eine Empfindungsart, die optische oder akustische (durch Abstraktion) isolieren, ist diese einseitig vereinfachte Wahrnehmung eine Ganzheit im Sinne der Gestalttheorie, auch hier sind die Teile später als das Ganze, die Vorstellung der Teile erst ein Ergebnis gedanklicher Arbeit. Ich kann also sowohl von

Raumwahrnehmungen und Zeitwahrnehmungen reden, obwohl ich kein eigentliches, gesondertes Raumorgan und Zeitorgan besitze (kein besonderes Raumauge, kein besonderes Zeitohr), aber ich kann „theoretisch" von jedem für sich reden. Was die Gestaltpsychologie meint ist, daß in der Wahrnehmung selbst keine isolierte Raumwahrnehmung vorliegt. Entsprechend kann ich innerhalb einer solchen theoretisch isolierten Raumwahrnehmung von den Bestandstücken reden, obwohl die Wahrnehmung nur die Ganzheit ergibt. Werner nennt diese unzerlegte Ganzheit diffus[1], aber wieder kann ich von den Bestandstücken theoretisch reden und die Gestalttheorie, selbst eine Theorie (!), führt zu der Erkenntnis der ursprünglich vortheoretischen Gegebenheit zurück. Im übrigen ist sowohl für dieses Problem wie für alle Einzelfragen des Sehens, Tastens usw. auf die Spezialliteratur zu verweisen.

Die Wahrnehmung verbindet die Psyche mit der Außenwelt, d. h. mit allem, was sie nicht selbst ist; man spricht von ihr als äußerer Wahrnehmung, weil man meint, es gäbe auch eine innere, im Sinne einer Wahrnehmung von der Psyche durch sich selbst. Diese Lehre ist nicht unangefochten; ich wüßte auch nicht, was diese innere Wahrnehmung sein soll. Wenn ich eine Außenwahrnehmung z. B. einer Landschaft habe, brauche ich diese Wahrnehmung nicht nochmals durch eine innere wahrzunehmen, es fehlt auch dafür jedes Organ. Dasselbe gilt für Zielungen, Gefühle, Vorstellungen. Wenn ich einen Trieb erlebe, z. B. vor Hunger nach Speisen gierig bin, nehme ich nicht den Trieb wahr, sondern erlebe meine Getriebenheit, wozu ich keinerlei superponierte Wahrnehmung brauche. Man darf das Getriebensein nicht mit der Hungerempfindung verwechseln, die eine Leibeswahrnehmung ist. Habe ich das Gefühl von Freude, so brächte eine Wahrnehmung des Gefühls nichts hinzu. Ebenso bei der Vorstellung, die ich nie wahrnehmen, wenn auch vorstellen kann. Die innere Wahrnehmung läuft wie ein fünftes

[1] Heinz Werner, l. c., S. 38 ff.

Rad am Wagen als Luxusprodukt ungenauer Beobachtung mit. Daß bedeutende Psychologen (z. B. Scheler) sie fest annehmen, kann kein Argument sein. Wer mir etwa entgegenhielte, wie ich denn von meinem Gefühl reden kann, wenn ich es nicht innerlich wahrnähme, dem antworte ich, wieso denn er von innerer Wahrnehmung reden kann, falls er diese nicht durch eine noch innerere Wahrnehmung wahrnähme. Diese zweite innere Wahrnehmung fordert eine noch innerere dritte und so bis ins Unendliche. Wir nehmen nie eine Wahrnehmung wahr. Nur das wahrgenommene äußere Objekt oder den Reiz. Reden wir aber von Wahrnehmung, so meinen wir die Vorstellung von ihr, freilich nicht im Sinne einer bloßen Wahrnehmungserinnerung.

Zu den Streitfragen gehört schließlich auch, ob der Schmerz eine Empfindung oder ein Gefühl sei. Sicher ist jeder leibliche Schmerz eine Empfindung bzw., wenn er mit anderen Empfindungen verschmolzen ist, eine Wahrnehmung. Zunehmende Wärme erzeugt Schmerz zugleich mit Wärmeempfindung, erst hohe Wärmegrade erzeugen jene überwiegende Schmerzempfindung, in der die Wärme nicht mehr mit- oder herausempfunden wird. Entsprechendes gilt für den Gegenpol des Schmerzes, die Wollust sinnlicher Art. Zwischen beiden Polen gibt es eine mittlere neutrale Zone von Wahrnehmungen, die weder Schmerz noch Wollust oder allgemeiner weder Unlust noch Lust hervorrufen. Da auch die Gefühle sich in einer Wertskala ordnen und da Gefühle sich mit Wahrnehmungen verbinden, ist die Verwechslung naheliegend. Doch just innerhalb der verflossenen Elementenpsychologie wirkt sie wie ein letzter Rest gestalthaften, komplexen Ganzheitserfassens, eine Sünde gegen den Geist dieser Elemententheorie.

Die Reihe der Schmerz-Wollust-Empfindungen hat, wie alle Wahrnehmungen, entsprechend ihrem objektiven, von außen kommenden Reiz ihren physiologischen Faktor. Die Wahrnehmungspsychologie arbeitet daher eng verbunden mit der Sinnesphysiologie, Nervenanatomie und somatischen Pathologie. Die

Sinnesorgane sind die Brücken von der objektiven Außenwelt zur subjektiven Psyche. Es ist nicht sicher, an welchen Stellen auf diesen Brücken die Metamorphose in das Psychische beginnt, ob sie sprunghaft vorgeht oder allmählich. Im Sehvorgang ist der Gang der Lichtstrahlen durch die Pupille bis zur Netzhaut physikalisch; auf der Netzhaut entsteht eine durch das Licht hervorgerufene chemische Änderung in den Zellen. Ob man schon hier die Psychisierung annehmen darf, ist fraglich, denn wenn weiter zurückliegende Teile der Nervenbahnen zum Gehirn verletzt oder gestört sind, kann das Netzhautbild unverändert bestehen. Andererseits ist die räumlich vor der Netzhaut liegende Akkommodation wohl schon als psychisch beeinflußt zu bezeichnen. Diese Überlegungen sollen nur nochmals klarstellen, was das eigentliche Interessengebiet der Psychologie ist. Die Literatur über Wahrnehmungspsychologie enthält viel Physiologisches, umgekehrt aber auch die über die Wahrnehmungsphysiologie viel Psychologisches. Deshalb wird keinem Kunstwissenschaftler das Studium der einschlägigen Werke von Helmholtz und der daran anschließenden neueren Untersuchung schaden. Wieweit sie ihm für seine psychologischen, kunstwissenschaftlichen Fragen nutzen, mag jeder selbst erproben.

Sicher interessieren den Kunstwissenschaftler jene engeren Gebiete der Wahrnehmungslehre, die mit den optischen „Täuschungen" verwandt sind. Man hat mit Recht die Bezeichnung Täuschungen bekämpft, hier aber ermöglicht dies Wort die rasche Verständigung. Ein bekanntes Beispiel (an Stelle vieler anderer) sind jene vertikalen parallelen Linien, die zu konvergieren oder zu divergieren scheinen, je nachdem man über jede Linie eine Schar kreuzender Parallelen legt, die symmetrisch geneigt sind. Aus den Farbenlehren sind zahllose Beispiele dafür bekannt, daß eine Farbe einen anderen Ton bekommt, je nach der Farbe des Grundes, auf den sie aufgelegt wird, es scheint z. B. ein auf grünes Papier gelegtes rotes Quadrat röter als dasselbe rote Quadrat auf rotes Papier gelegt. (Simultaner Kontrast.)

Die objektiven Raum- und Lichtformen, auch die Kraftformen „scheinen" anders je nach der Verbindung, die sie eingehen. Fraglos hat der Künstler — ja schon der nur ästhetisch interessierte Schmücker — immerzu mit diesen Wirkungsformen zu tun, aber das wissenschaftliche Problem der Wirkungsform gehört in die Psychologie, nicht in die Ästhetik. Erst wenn man danach fragt, welche Wirkungsform aus ästhetischen oder gar künstlerischen Gründen ausgewählt, welche ausgeschaltet wird, begibt man sich in das Problemgebiet der Ästhetik und Kunsttheorie. Für den tätigen Künstler mögen diese Probleme die brennendsten sein; sie erfordern aber ausführliche Untersuchungen, die über den Rahmen der Systematik hinausgehen und deshalb hier unterbleiben.

Die letzte Frage der Wahrnehmungslehre betrifft die unmittelbare Wahrnehmung des eigenen Leibes, die ich gleich als erste nannte. Wir nehmen alle Teile unseres Leibes, die nicht den Sinnesorganen selbst zugänglich sind, meist erst, wenn sie erkranken, wahr. Bei gesundem Funktionieren nehmen wir nur einzelne Momente des Funktionierens wahr, aber durchaus nicht dauernd den ganzen Leib in seinen anatomisch unterschiedlichen Teilen. Trübt jede noch so geringe Störung der Gesundheit den seelischen Zustand (das Gefühl), so besteht dennoch eine grundsätzliche Verschiedenheit leiblicher und seelischer Erkrankung. Man darf wohl eine Reihe bilden: von den nur leiblichen Störungen über die der Nerven als den „Brücken" bis zu denen der Seele selbst. Wahrnehmbar für den Patienten ist die eigene leibliche Krankheit vollständig, die der Nervenbrücken wohl nur halb, die der Seele gar nicht, weil es keine „innere Wahrnehmung" gibt. Seelenkranke — oder wie man sagt: Geisteskranke — halten sich oft für seelisch gesund[1]. Die Wahrnehmung von Nervenerkrankung kann also bis zur Wahrnehmung von Schmer-

[1] Die Unterscheidung von seelischer und geistiger Erkrankung, wobei die geistige als Störung der Vorstellungen sich auswirkt, hat hier rein theoretischen Sinn, da wohl jede Geisteskrankheit mit seelischer Krankheit verbunden ist.

zen im Gehirn, also bis ans Ende der Brücke reichen, auch das ist dann noch Außenwahrnehmung, „außen" von der Psyche her, obwohl „innen" vom Leib her gerechnet (genau wie Fieber oder Verdauungsstörung); dann nimmt der Kranke sein Gehirn wahr, nicht die Seele. Dies führt zur klaren Formulierung der Fragen, wieso wir denn die Seele unserer Mitmenschen „wahrnehmen", wodurch sich die Seele ausdrücke und den Leib beseele, also zur Formulierung der Fragen der Psychognomik.

2. Die Zielung. Während die Wahrnehmung von der objektiven Außenwelt in die subjektive Innenwelt umspringt, richten sich die Zielungen umgekehrt aus absoluter Subjektivität hinaus in die objektive Welt. Sie sind die Gegenspieler der Wahrnehmungen, aber durchaus nicht etwa ihre bloße Umkehrung, sie setzen der Außenwelt etwas entgegen, etwas Neues, Anderes, sie münden auch in einer schließlichen Veränderung der Außenwelt durch die Handlung. Aber um Handlung zu werden, muß die Zielung von der Psyche über die Brücke der Nervenbahnen zur Außenwelt sich umsetzen. Der Weg ist hier umgekehrt wie bei den Wahrnehmungen und er mündet auch meist in etwas Wahrnehmbarem, im Werk. Auch bei den Zielungen ist daher das Studium zwischen Physiologie und Psychologie geteilt und die Stelle, wo innerhalb des Weges von der Seele zum Leib die Verleiblichung eintritt, sehr problematisch. Die Verkörperlichung eines Zieles ist unmittelbar wahrzunehmen, die „Handlung" wird mit der „Hand" oder dem ganzen Leib ausgeführt, mag man eine Frucht pflücken oder ein Werkzeug herstellen usw. Die Verleiblichung dagegen ist nur soweit wahrnehmbar, als sie mimisch zum Ausdruck kommt; die inneren physiologischen Gesetze sind der Forschung nur in gewissen Grenzen zugänglich. Die Physiologie unterscheidet sensorische und motorische Nervenbahnen; dagegen die psychischen Schlußpunkte bzw. die Ausgangspunkte dieser Prozesse, nämlich die psychischen Wahrnehmungen und psychischen Ziele, vermag sie nie zu erreichen.

Die psychische Zielung richtet sich in ihrem tiefsten Sinn auf

die Erhaltung des Lebens, sie ist als Selbsterhaltung ursprünglich identisch mit dem Lebensprozeß selbst. Was die Biologen Entelechie nennen, wörtlich das „sein Ziel in sich haben", ist die fälschlich meist anthropomorph gedachte, aber völlig blinde relative Konstanz eines chemischen Prozesses, der jede Änderung durch periodische Restitution wieder aufhebt, weil er in einer Umgebung abläuft, die immer die nötigen Ersatzstoffe darbietet, und ihrerseits positiv mitwirkt. Diese blinde Harmonie der frühsten Zellbildungen bleibt als vegetabiles Leben durch Fortpflanzung (die von gleichem vegetabilen Charakter ist) durch die ganze Reihe der pflanzlichen Bildungen erhalten, aber ebenso innerhalb der tierischen. Die Zellteilungen und Entfaltungen des embryonalen Stadiums, des Wachstums und der automatischen Leibesfunktionen, der Verdauung, Atmung, Blutbewegung und inneren Drüsenarbeit haben auch beim Menschen vegetabilen (vegetativen) Charakter. Der Trieb treibt Pflanzen im intransitiven Sinn, der Samen „treibt", es wächst Wurzel und Blatt, der Trieb „treibt" ebenso beim Tier, soweit er vegetabil ist, dagegen ist der animalische Trieb, der transitiv gemeint ist, der innere Motor, der das Tier als Ganzes zur Lokomotion antreibt, darauf gestellt, die Ersatzstoffe der Lebenshaltung zu suchen oder in blindem Instinkt zu finden. Dabei ist das ältere Stadium das des blinden Findens, des ruhelosen Glücksrittertums, das zupackt, sobald sich etwas bietet. Finden als blindes Finden mag man sich an Wassertieren klarmachen, die in nie pausierender Ruhelosigkeit herumschwimmen und Nahrung dadurch finden, daß sie das Wasser, das ihnen die nötigen Stoffe bringen soll, probeweise einziehen. Der Organismus verdaut, was er brauchen kann, stößt aus, was er nicht brauchen kann. Das blinde Reagieren ist auch ein Agieren, eine Zielung, genau so wie der blinde vegetative Trieb, der Unterschied liegt nicht im Sinn, sondern nur in der Form; der pflanzliche Trieb ist lokomobil, der tierische lokomotiv. Diese der Maschinenlehre entnommenen Ausdrücke bedeuten nicht, daß Pflanzen und Tiere Maschinen sind.

Die Verfechter der Maschinentheorie in der Biologie sind wohl mit dem Hinweis zu widerlegen, daß jene Maschinen, an die gewöhnlich als Vergleichsmodelle gedacht wird, von Menschen nicht nur erfunden und hergestellt, sondern in Gang gebracht und erhalten werden müssen. Eine Uhr muß von einem Menschen — wenn sie erst einer gebaut hat — immer neu aufgezogen werden, sie zieht sich nicht selbst auf, eine Lokomotive heizt sich nicht selbst. Wer aber weiter geht und die organische Welt als Ganzheit, als ein perpetuum mobile innerhalb der anorganischen als Ganzheit (die ebenfalls und noch strenger ein perpetuum mobile ist) betrachtet, muß doch einen Unterschied zwischen einem von der Berghalde im Verlauf der Jahrhunderte abrutschenden Steinbrocken und einem Lebensprozeß erkennen. Es handelt sich bei diesen Streitfragen um den Begriff der Zwangsläufigkeit. Die Naturgesetze gelten für die Organismen wie für den Stein, aber während der Stein ein aller übrigen toten Materie des Weltalls gleichgeordnetes Stück darstellt, das in das allgemeine, zwangsläufige Geschehen genau so aktiv und passiv zugleich eingespannt ist wie jedes andere Stück, stellt jeder Organismus ein kleines Reich dar, einen Mikrokosmos, der sich selbst bestimmt, solange er nicht durch äußere Zwangsläufigkeiten zertrümmert wird, d. h. solange er lebt. Aber die inneren Prozesse in diesem Reich (der Zelle) haben ihre innere Zwangsläufigkeit und zwischen der äußeren und inneren kann eine eindeutige Wechselbeziehung bestehen. Triebe sind nicht allein in dem Sinn blind, als der Organismus das Ziel nicht kennt, zu dem er getrieben wird, sondern auch in dem Sinn, daß die Reaktion blind ist. Zwar unterscheidet sich der Organismus vom Stein formal dadurch, daß er als chemischer Prozeß harmonisch und partiell ist (siehe S. 297 ff.), aber die Maschinisten unter den Biologen meinen wohl Bios im Gegensatz zu Psyche, solange der Organismus, wenn auch organisch, so doch unpsychisch auf die Umwelt, mit der er ein Ganzes bildet, reagiert, wie in der Pflanzenwelt; er ist dann zwangsläufig im Sinne der Eindeutig-

keit jeder Veränderung: die Blindheit als Unkenntnis des Zieles vereinigt sich mit der Blindheit des Zielens. Es fehlt eine Zentrale in diesem organischen Reich, die selbst entscheidet. Erst wenn eine solche Entscheidungsinstanz sich bildet, wird die Veränderlichkeit des Organismus innerhalb seiner Umwelt mehrdeutig. In der Wahl des einen Zieles liegt die Freiheit des Zielens. Die Zielung geht vom ausschließlich Biologischen zum Psychischen, vom Vegetativen zum Animalisch-Psychischen über, wenn sie subjektiv wird, also der Mikrokosmos sich von der Umwelt als Teilganzes loslöst. Die Freiheit ist keine vollständige, darüber braucht nichts weiter gesagt zu werden; die Zielung wird um so subjektiver je freier sie wird, und um so freier je subjektiver sie wird. Die innere Zwangsläufigkeit bleibt bestehen, emanzipiert sich aber von der äußeren der Umwelt.

Die ursprünglichen blinden Zielungen sind der Selbsterhaltungstrieb, der Arterhaltungstrieb und der Herdentrieb. Der erstere ist teils Trieb nach Atmung, Nahrung, Ausscheidung, nach Betätigung überhaupt, teils Angriffs- und Fluchttrieb. Der zweite, der Geschlechtstrieb, ausgehend von den Keimzellen treibt zur Paarung der Geschlechter. Bei zweigeschlechtlichen Tieren und beim Menschen scheint jedes Exemplar, entweder Mann oder Weib, unvollständig, ergänzungsbedürftig. Aber jeder Mensch ist eine Einheit, weil er den Geschlechtstrieb in sich umfaßt, nicht erst vom Geschlechtspartner her bekommt. Der dritte Trieb, der Herdentrieb, bezieht sich auf die gemeinsamen Aufgaben der Arterhaltung, auf Mütterlichkeit, Pflege, gemeinsame Nahrungssuche, Verteidigung usw. Die drei Triebe lassen sich dadurch charakterisieren, daß der erste sich auf ein einzelnes Exemplar, der zweite auf: Mann und Weib, der dritte auf drei oder mehr: Eltern und Kind bzw. Kinder und Familie, Stamm, bezieht.

Von einer Einzeluntersuchung dieser Urtriebe kann hier abgesehen werden. Nötig ist nur die Hervorhebung, daß die freie Wahl eine Wertunterscheidung der Wahlmöglichkeiten vor-

aussetzt. Der Wertgegensatz bei zwei zur Wahl stehenden Zielungen, die Wertskala bei sämtlichen Zielungen überhaupt ist wieder die von Lust und Unlust, die nicht an einer einzelnen Klasse seelischer Phänomene haftet, sie ist die allgemeine Wertpolarität von seelisch Subjektivem überhaupt, und daher in gewissem Sinn selbst subjektiv, sofern sie sich an der objektiv biologischen Wertskala gemessen als „verkehrt" erweisen kann. Wenn Lustvolles einem Lebewesen den Untergang bringt, bleibt die Lust trotz der nachherigen Wirkung Lust. Der Irrtum liegt also — wenn z. B. jemand schmackhafte, aber giftige Pilze ißt — in der Beurteilung der Folgen des Verzehrens, nicht in der Beurteilung der lustvollen Empfindung. Hier aber, wo von der Zielung die Rede ist, dreht es sich nicht um die Werte der Schmackhaftigkeit, der Bekömmlichkeit des Gewünschten, sondern um den Wert von Schmackhaftigkeit sowie von Bekömmlichkeit an sich. Denn nur, wenn sich jemand aus Irrtum vergiftet, hat er im Einklang mit der biologischen Wertskala die Schmackhaftigkeit und (bei Hunger) das zunächst Sättigende als lustvoll gewählt, wenn er dagegen sich vergiften wollte, vollzog er eine Verkehrung der biologischen Wertskala, er bevorzugte den Tod gegenüber dem Leben, wobei dann die jeweilige Wahl der Todesart als lustvoller oder unlustvoller Methode auf einem anderen Brett steht. Die Bevorzugung des Todes ist ebenso subjektiv wie die des Lebens. Nur vom Leben selbst her gesehen ist das Leben der positive Wertpol. „Subjektiv" bedeutet hier: jeweils für die jeweilige Person gültig. Auch wenn der Wert etwas Objektives ist, kann die Bewertung subjektiv sein.

3. Das Gefühl. Ganz bestimmt ist das Gefühl etwas grundsätzlich anderes als die Wahrnehmung und Zielung. Wahrnehmungen haben ihren Ursprung im Objekt und ihren subjektiven Faktor in der spezifischen Umsetzung in Psychisches. Zielungen umgekehrt sind ihrem Ursprung nach subjektiv und richten sich auf Objektives. Gefühle sind subjektiv schlechthin.

Gefühle verbinden sich mit Wahrnehmungen und Zielungen (auch mit Vorstellungen); aber das Gefühl bleibt dann in anderer Art subjektiv, als dies für Wahrnehmungen und Zielungen gilt. Denn in diesen letzteren ist die Wahrnehmung nie loslösbar vom objektiven Wahrgenommenen, die Zielung, selbst als blinde, nie loslösbar vom Ziel, sie sind immer zugleich subjektiv und objektiv, weil beides verschmilzt; denn es liegt im Wesen der Zielung, ein Ziel zu haben. Gefühl dagegen mag noch so abhängig sein vom Gefühlsanlaß, von Wahrnehmung, Zielung oder Vorstellung, es ist nie mit dem objektiven Anlaß (Reiz, Gegenstand) verschmolzen, es ruht in sich, wenn es einmal erregt ist, besteht fort auch ohne den Erreger, es schwingt in sich weiter.

Der stille Bergsee oberhalb der Baumgrenze, ein grüngraues Wasser zwischen gelbgrauen, phantastisch drohend ragenden Felswänden, wo ich nur meinen Atem höre und hie und da das Klirren abkollernder Steine, erweckt die subjektiven Empfindungen von Farben, Flächen, Zacken, Geräuschen und eine subjektive Zielung, vielleicht die, bis zum höchsten Punkt der Felskette weiter zu klettern, vielleicht die negative, mich zurückzuwenden, nur fort aus dieser unwirtlichen, feindlichen Natur. Nicht diese zielhaften Subjektivitäten sind gefühlt, sondern meine Verlassenheit und Hilflosigkeit. Und ebenso: im Bergtal die Straße am schäumenden Wasser entlang wandernd, wo ich Herden begegne, Gehöften, Menschen, Kruzifixen, können Wahrnehmungen und Zielungen immerzu wechseln und es bleibt tief in mir das Gefühl der Geborgenheit. Verlassenheit kann mich auch mitten in der Großstadt überkommen, Geborgenheit zuhause, bei Freunden, im Bahnabteil. Die Anlässe wechseln, die Gefühle sind davon zwar nicht unabhängig, aber mit ihnen nicht verschmolzen. Manche meinten sogar, es kehrten immer die gleichen relativ wenigen Gefühle wieder. Das ist wohl unrichtig; die Gefühle haben unendlich viele Weisen, die Verlassenheit im Hochgebirge ist eine andere als die in einer Vorstadt am Sonntagnachmittag und beide Gefühle der Verlassen-

heit sind verschieden. Die Färbung der Verlassenheit kann an jeder Straßenecke spezifisch sein, auf jedem Friedhof anders, an jedem Grab anders.

Gefühl ist meine eigenste Sinnhaftigkeit, wie ich sie selbst unmittelbar erlebe, meine mit nichts Fremdem vermischte Sinnhaftigkeit, wie sie sich mir und nur mir darbietet, die reine Subjektivität meines jeweiligen Zustandes, woher immer er herrühre, das zentrale Phänomen der Seele, zugleich das von der Zentrale allseitig ausstrahlende, alles subjektiv, als mein unantastbares Eigensein färbende Phänomen. Gefühl ist nicht das einzig Subjektive in der Seele, da Wahrnehmung und Zielung ebenfalls Subjektives enthalten, aber es ist das einzig Reinsubjektive, das einzige ausschließlich Subjektive. Gefühl ist weder aktiv, noch reaktiv, aber auch nicht passiv, es ist Zustand, etwas Stehendes, obgleich ein Wechselndes, aber jedesmal auf die Dauer seines Werdens und Ablaufens ein Sein, Bewegtsein: ich komme mir so und so vor, es ist mir so und so zu Mut. Im „Gemüt" ist mir „zu Mut", das Gemüt ist der psychische Ort der Gefühle, die auch Gemütsbewegungen heißen.

Diese Definition und allgemeine Beschreibung des Gefühls entspricht dem, was in der jüngeren Fachliteratur da und dort auftaucht, ohne sich noch überall durchzusetzen[1]. Es ist „psy-

[1] Theod. Lipps schrieb in seiner Abhandlung: Vom Fühlen, Wollen und Denken, Leipzig 1902 (Schriften der Ges. f. psych. Forsch. 13, S. 1): Gefühle „sind Ich-Qualitäten, Ich-Bestimmtheiten, Ich-Erlebnise. Sie sind genauer gesagt, Qualitäten oder Bestimmtheiten des unmittelbar erlebten Ich. Die Gefühle konstituieren dies Ich; ich darf dasselbe darum auch bezeichnen als das Gefühls-Ich oder das Ich-Gefühl. Gefühle sind Weisen des Ich-Gefühles." Statt auf die Gefühle als solche einzugehen, wendet er sich dann an die „Thatbestände", als deren „Begleitphänomene" oder als deren „Bewußtseinssymptome" die Gefühle zu betrachten sind; daher zerfließt die Abhandlung in eine Aufzählung der „Thatbestände", aus denen jedesmal theoretisch ein besonderes Gefühl hervorsprießt, das mitunter dann gar keines ist. Unvergleichlich klarer äußerte sich Johannes Volkelt: Versuch über Fühlen und Wollen, München 1930. Seine Definition: „Gefühl ist ungeteiltes Innesein des Icherlebens" (S. 22) oder „unmittelbares Innesein des Ich in seiner subjektiven Zuständlichkeit" (S. 30) ist mir eine Bestätigung eigener seit Jahren gewonnener Überzeugung. Die Einengung der Psychologie auf das Bewußtsein lehne ich ab, doch sonst ist dieser knappe, sich an das Wesentliche haltende „Versuch" meisterlich und voll feiner Sätze.

chologisch“ begreiflich, daß bei der Subjektivität aller Gefühle manche Forscher leicht in den Fehler verfallen, sie in alles sonstig Psychische verschwimmen zu lassen, da man „subjektiv“ mit „verschwommen“ verwechselt.

Wie alles Psychische so verläuft das Gefühl in den Kanälen des Naturells, im Medium des Temperaments, nur ist die Beziehung des Gefühls zu diesen elementaren Grundlagen besonders eng, es ist so unmittelbar durch die nulldimensionale Beschaffenheit der Seele bedingt, daß die Sätze: Wir fühlen uns selbst, wir fühlen den jeweiligen Zustand subjektiv, heißen: wir fühlen unser Naturell und Temperament, unser psychisch „stoffliches“ Kanalgefüge samt dem darin verlaufenden Wogengang. Aber wir fühlen diese nicht als jene Wesenheit, die der Verstand als Sinnvarianten S^0 abstrakt herausarbeitet, sondern als S^1 reizbare explosive Naturelle, heftige Temperamente spüren sich selbst nicht, solange sie nicht gereizt sind. Es muß ein entzündender Anlaß da sein. Mit der Empörung, mit der Begeisterung über etwas, das nicht selbst dieses Gefühl ist, steigt erst der Affekt hoch. Die latente Reizbarkeit oder Geduldigkeit gehören eben zum Naturell, die Tempi und Temperaturwellen zum Temperament. Es gibt Nervositäten und Apathien, bei denen die Nervenzustände selbst die Anlässe der Gefühle von Wut oder Gleichgültigkeit sind, dann aber ist immer noch die Empfindung der eigenen Nerven (als leibliche Außenwelt der Seele) der objektive Anlaß für das rein subjektive psychische Gefühl.

Aus der älteren Literatur möchte ich ausdrücklich auf Moritz Geiger hinweisen, Das Bewußtsein von Gefühlen, Leipzig 1911 (Münchener Phil. Abhandlungen, S. 125), auf dessen Fragestellung ich nicht eingehen kann. Felix Krueger, Die Tiefendimension und die Gegensätzlichkeit des Gefühlserlebens, München 1918 (Festschrift Johannes Volkelt, S. 265), ist wichtig wegen der Betonung der Tiefengrade des Gefühls. Was hier Innigkeit heißt, ist als Tiefe eine für alles Psychische gemeinsam gültige Raumdimension S^0, aber es ist gewiß zu fordern, daß die Psychologie auch für jedes psychische Gebiet einzeln die Tiefengrade ihrer qualitativen Bedeutung gemäß würdigt. Eingehen kann ich auch hierauf nicht. Zu verweisen ist schließlich noch auf die kleine anregende Schrift von Krueger, Das Wesen der Gefühle, Leipzig 1928.

Auch die Gefühle ordnen sich in einer Wertskala. Man hat die Skalenpole der Lust und Unlust nicht nur mit Gefühl selbst verwechselt, sondern gemeint, alle Gefühle seien entweder Lust oder Unlust und dieser Gegensatz ergäbe eine erschöpfende Einteilung. Selbstverständlich sind auch hier Lust und Unlust nur Richtungen innerhalb der nach Werten geordneten Gefühle, nicht diese selbst. Die Werte sind wie bei den Zielungen „individuell", d. h. für jede Seele verschieden und in jeder Seele inkonstant, entwicklungsfähig. Eine objektive Wertskala der Gefühle läßt sich wieder nur von außerhalb anlegen. Verlassenheit kann lustbetont sein als Gefühl der erholsamen Einsamkeit oder der Abenteuerlichkeit, Geborgenheit kann unlustbetont sein als Gefühl kleinbürgerlicher Enge. Die Einsamkeit bleibt dem Einsiedler in der Wüste lustvoll, auch wenn sie sich nachträglich als tödlich erweist. Der biologische Wertmaßstab ist hier genau so nur vom Leben selbst her eindeutig auf den positiven Pol des Lebensfördernden gerichtet und gilt nicht für die psychische Wertung.

Eine befriedigende Einteilung, ja auch nur eine vollständige Aufzählung der Gefühle fehlt noch. Hinderlich ist dafür die begriffliche Unklarheit. Während man längst eine Fliege von einer Wespe und eine Biene von einer Hummel unterscheiden lernte, verwechselt die Psychologie noch immer Empfindung, Zielung und Gefühl, wenn sie oder weil sie alle drei Lust bzw. Unlust erregen. Eine Schmerzempfindung ist etwas anderes als die Zielung, seinem Leben ein Ende zu machen, und diese etwas anderes als das Gefühl der Traurigkeit. Die Lustempfindung einer schmackhaften Speise ist etwas anderes als die Zielung auf die nicht schmackhafte oder schmackhafte Speise, weil sie gesünder ist als eine andere, und diese Zielung ist etwas anderes als das Gefühl der Heiterkeit. Daß der Sprachgebrauch alles durcheinander bringt, ist kein Freibrief für Unwissenschaftlichkeit. Was nennt der Ungebildete nicht alles Fliege? Gelänge es, die Gefühle „mathematisch" etwa nach der Art des Ostwald-

schen Farbenkegels zu ordnen, so bekäme die Lust und Unlust die Stellen der Endpunkte der Vertikalachse wie Weiß und Schwarz. Sie könnten dann vielleicht als reines Lustgefühl und reines Unlustgefühl selbst wenigstens theoretisch als Gefühle anerkannt werden (sowie Schwarz und Weiß auch Farben sind), während sie sonst nur Wertgrade (Graugrade) bedeuten würden. Was sich an Beispielen für „bunte" Gefühle in der Fachliteratur findet (zum Teil sich von Buch zu Buch forterbend) ist zwar sehr bunt, aber ohne Ordnung und die gelegentlichen Ordnungsversuche kranken daran, daß statt reiner Gefühle höchst komplizierte Verbindungen von Gefühlen mit Vorstellungen usw. miteinbezogen werden. Eine gewisse Ergänzung für die Frage nach der Klassifikation der Gefühle wird sich ergeben, wenn wir an diese seelischen Komplexe herankommen.

4. Die Vorstellung. Es ist meine Überzeugung, daß die heutigen Psychologen von der Vorstellung eine falsche Vorstellung haben. Als Beispiel dessen, was unter Vorstellung verstanden wird, zitiere ich als Autorität Jaspers[1]. Bei ihm ist besonders instruktiv, daß er die Vorstellungen durchwegs als gegensätzlich zu den Wahrnehmungen zu charakterisieren sucht und doch wieder nur als schwächeren Grad von ihnen beschreibt.

„1. Wahrnehmungen sind leibhaftig (besitzen Objektivitätscharakter), Vorstellungen sind bildhaftig (besitzen Subjektivitätscharakter). 2. Wahrnehmungen erscheinen im äußeren objektiven Raum. Vorstellungen erscheinen im inneren subjektiven Vorstellungsraum. 3. Wahrnehmungen haben eine bestimmte Zeichnung, stehen vollständig und mit allen Details vor uns. Vorstellungen haben eine unbestimmte Zeichnung, stehen unvollständig und nur in einzelnen Details vor uns. 4. In Wahrnehmungen haben die einzelnen Empfindungselemente die volle sinnliche Frische, z. B. die Farben leuchten. In Vorstellungen sind wohl gelegentlich einzelne Elemente diesen Wahrnehmungselementen adäquat.

[1] Karl Jaspers, Allgemeine Psychopathologie, Berlin 1923², S. 49.

Aber bezüglich der Mehrheit der Elemente sind die Vorstellungen nicht adäquat. Manche Menschen stellen sich optisch sogar alles grau vor. 5. Wahrnehmungen sind konstant und können leicht in derselben Weise festgehalten werden. Vorstellungen zerflattern und müssen immer wieder von neuem erzeugt werden. 6. Wahrnehmungen sind unabhängig vom Willen und können nicht beliebig hervorgerufen und nicht verändert werden. Sie werden mit dem Gefühle der Passivität hingenommen. Vorstellungen sind abhängig vom Willen, sie können beliebig hervorgerufen und verändert werden. Sie werden mit dem Gefühl der Aktivität produziert."

In dieser Beschreibung der Vorstellungen paßt einiges (Punkt 6) auf echte Vorstellungen. Fast alles ist nichts anderes als Beschreibung von Wahrnehmungserinnerung. Am knappsten ist das Eingeständnis bei Müller-Freienfels[1], freilich in der Meinung vorgetragen, der Satz behaupte Zutreffendes: „... man kann heute sagen, daß ‚Vorstellung' im wesentlichen gebraucht wird für Reproduktion von Wahrnehmungen, Erinnerungsbild, zentral erregte Wahrnehmung, was alles dasselbe bedeutet."

Nun wissen doch aber alle Psychologen[2], daß es auch Vorstellungen gibt, die nicht auf Wahrnehmung, auf wahrnehmbar Konkretes unmittelbar oder mittelbar zurückgehen, weder auf

[1] Richard Müller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie, Leipzig 1916, S. 42.

[2] Während ich mit dem Lesen der Korrektur der Druckfahnen beschäftigt bin, stoße ich darauf, daß in der Tat Psychologen das, was ich im folgenden vorbringe, wissen. Die Erkenntnis tauchte innerhalb der sogenannten Denkpsychologie auf. Schon Oswald Külpe hat sich mit den „unanschaulichen Vorstellungen" befaßt, vgl. seinen Vortrag, gehalten auf dem 5. Kongreß Deutscher Gesellschaft für experimentelle Psychologie (abgedruckt als Anhang der Vorlesungen über Psychologie, zweite Auflage, Leipzig 1922). Man hat, soviel ich sehe, den Terminus „Vorstellung" auf die Wahrnehmungserinnerung eingeengt und das, was ich im folgenden Vorstellung nenne, mit Gedanke oder Gedachtem bezeichnet. Es bleibt mir nichts übrig, als den vor vielen Jahren geschriebenen Abschnitt jetzt so zu veröffentlichen, wie er nun einmal geworden ist. Sachlich ändert sich meine Meinung nicht; ich hätte nur gewiß bei genauerem Kennenlernen der neuesten Denkpsychologie manches von ihr übernehmen können (Nachtrag im Semptember 1938).

Tätigkeit der Sinnesorgane, noch auf Leibesempfindungen, es gibt psychogene Vorstellungen, sogenannte Abstrakta, z. B. die Vorstellung vom Nichts, von Gespenstern, die höchstens Spiritisten wahrnehmen, die Vorstellung von Gegensatz, vom Guten, von fünfter Raumdimension, von imaginären Zahlen, von Zukunft, vom Unendlichen, von Vernunft, von Geist, von Gott — sind das Erinnerungswahrnehmungen? Und wenn manche derartige Abstrakta nur Negation von Konkretem sein mögen, wie z. B. das Nichts, so sind andere, wie z. B. die Vorstellung Gott, ganz und gar positiv.

Aber alle Psychologen wissen doch außerdem auch noch, daß mitunter ängstliche Gemüter in der Dämmerung einen Wachholder wahrnehmen, aber sich einen Räuber vorstellen. Das ist dann, sagt man, ein Irrtum. Aber man kann auch einen Wachholder wahrnehmen und sich dabei weder einen Räuber, noch einen Wachholder vorstellen, man bleibt in der reinen Wahrnehmung. Vielleicht sieht in dieser Weise mancher Blinde nach der Operation, vermutlich auch jeder Neugeborene, ganz bestimmt jeder impressionistische Maler. — Mit einer Einstellung der Augen auf unendliche Entfernung, ohne den Vorder- und Mittelgrund zu fixieren, sieht der Impressionist nicht Figur und Grund, sondern einen von Figuren völlig gleichmäßig übersponnenen Grund. Weil er die Figur nicht aussondert, bleibt er in der Wahrnehmung der räumlich optischen Form, d. h. in der nulldimensionalen Form. Er sieht Grüntöne, Blautöne, Graustufen, Glanzlichter, ein textiles Farbmuster von zahllosen Nuancen und fleckenhaften Übergängen, wo der Nichtimpressionist Gras sieht, Bäume, Wolken. Aber jeder Nichtimpressionist kann sich dazu bringen, vom Sinn — Gras, Bäume, Wolken — zu abstrahieren und nur das räumlich ausgedehnte Farbenmuster zu sehen. Dann scheidet sich die Wahrnehmung Grün deutlich von der Vorstellung Gras, wenn dies auch vorläufig eine ungenaue Ausdrucksweise ist — denn Grün kann ja selbst schon Vorstellung sein.

Schließlich müßten doch alle Psychologen auch wissen, daß ich eine Wahrnehmung haben kann und zugleich eine Vorstellung von ihr, nicht erst nachher in der Erinnerung. Wer Grün, Blau wahrnehmend nichts weiter erlebt, als daß er nur dieses Grün, Blau wahrnimmt, hat tatsächlich — das ist eine reine Tautologie — nur Wahrnehmung, wer zugleich weiß, das ist Gras und Himmel, hat nebst der Wahrnehmung noch Vorstellungen, es kann auch sein, daß er die Wahrnehmungen von Grün und Blau hat und weiß, es ist nicht Gras und Himmel, sondern eine alte Soldatenuniform. Die reine Wahrnehmung, wie sie der Neugeborene hat, der gewiß noch keine Vorstellung von der Welt haben kann, ist eine Art Vexierbild. Erst wenn sich Einheiten als Figuren abheben, so daß das Übrige zum Grund herabgedrückt wird, klärt sich dies Vexierbild: wir trennen Dinge, was vor allem durch Tasten und Bewegen (von uns und den Dingen) erreicht wird. Dies erleben wir als reife Menschen erneut, wenn wir einen stillsitzenden Hasen, der seiner Umgebung angepaßt ist, nicht bemerken und vor dem ungefährlichen Tier erschrecken, wenn es plötzlich davonläuft, oder wenn wir umgekehrt ein vom Wind getriebenes raschelndes Blatt mit einem unheimlich huschenden Tier verwechseln und uns etwas beschämt beruhigen, sobald es still liegt — wir hatten hier eine irrige Vorstellung, es kommt aber darauf an, daß wir überhaupt eine Vorstellung haben und beim sitzenden Hasen ebenfalls, ob wir ihn anfangs für Erde oder sonst etwas Unbestimmtes, ja vielleicht auch für gar nichts hielten, d. h. ihn nicht bemerkten: wir hatten Wahrnehmungen und glitten mit der Gesamtwahrnehmung und Gesamtvorstellung (des Waldbodens) über den Hasen hinweg, erst als er aufsprang, hob er sich vom ruhenden Grunde ab und es entstand die Vorstellung Hase.

Das also, was die Psychologie zu den Vorstellungen rechnet, was aber Wahrnehmungserinnerung ist, kann ebenso wie die Wahrnehmung mit einer Vorstellung verbunden sein. Hier sitzt der Denkfehler; man verwechselt die mit der Wahrnehmungs-

erinnerung verknüpfte Vorstellung mit dieser Wahrnehmungserinnerung. Wenn ich mich an den Löwen Pascha erinnere, wie er ruhig daliegend mich starr ansah, oder wenn ich mich erinnere, wie er vor der Fütterung in großartigen Sprüngen im engen Käfig seine Ungeduld austobte, so sind das Wahrnehmungserinnerungen, die verglichen mit der Wahrnehmung etwas undeutlich sind, zugleich sind es deutliche Vorstellungen von Löwe, Käfig, Fütterung. Wie könnte ich sonst hier davon schreiben? Stehe ich wirklich vor dem Löwen Pascha, so weiß ich, daß das keine bloße geräuschvolle, riechende, gelbe, räumliche Impression, sondern „ein" Löwe ist (ein: gleich irgendein), ich habe die deutliche Vorstellung Löwe und die ist von der Deutlichkeit der Wahrnehmung unabhängig variabel. Ich kann, allgemein betrachtet, sehr deutliche Wahrnehmungen haben und mit ihnen undeutliche, sogar irrige Vorstellungen verbinden; umgekehrt kann ich sehr deutliche Vorstellungen haben, z. B. vom Löwen, ohne jede gegenwärtige Wahrnehmung, bzw. da hier die Verwechslung mit der Wahrnehmungserinnerung zu nahe liegt, die deutliche Vorstellung von Atom, von der Verwandlung der Daphne in Lorbeer, von meinem Unbewußten, die Vorstellung von Wahrscheinlichkeit, von Wahrheit, allemal ohne die geringste hierauf bezügliche Wahrnehmung.

Die reine Wahrnehmung ist das sinnleere Muster der nulldimensionalen Sinnvarianten, wir nehmen die Form an Raum, Zeit, Licht, Schall, Geruch, Geschmack, Feuchtigkeit, Druck, Temperatur, Schmerz wahr. Ursprünglich, d. h. bei niederen Lebewesen und so wohl auch im embryonalen Lebensabschnitt sind alle Sinne eine ungetrennte Einheit, erst allmählich differenzieren sich die einzelnen Empfindungen von einander und im ästhetischen wie im synästhetischen Erleben verschmelzen sie wieder in einer von der ursprünglichen Einheit allerdings abweichenden Art von Ganzheit. Wahrnehmen heißt, daß ich Formen, Gestaltarten (in jener Bedeutung des Wortes Gestalt, als Rot eine Gestalt ist, vgl. S. 243) innerhalb des einzelnen

Sinngebietes erfasse, also Formen des Raumes, des Lichtes usw., wobei ich auch unterscheide, ob ich sehe oder ob ich rieche, schmecke, höre usw., aber dies letztere, das Unterscheiden der Sinne, ist nicht mehr die reine Wahrnehmung, es ist mit Vorstellung verbundene Wahrnehmung.

Die reine Vorstellung ist Sinn in bloß logischer Form. Meine Vorstellung von Raum ist nicht durch Raum abgegrenzt, im Gegenteil: durch alles, was nicht Raum ist. Meine Vorstellung von Licht wird nicht durch anderes Licht abgegrenzt, sondern durch alles andere als Licht. Meine Vorstellung vom Löwen wird nicht durch seine räumliche Oberfläche abgegrenzt (nicht durch sein gelbes Fell), sondern logisch durch alle Nichtlöwen. Der logische Satz A ist nicht Non A gilt auch für die Wahrnehmung einer Raumfigur A neben dem Grund oder neben einer zweiten Raumfigur Non A, aber ich nehme die Figur im Raume wahr; den ganzen unendlichen Raum nehme ich nie wahr, man darf, soweit ich den Raum mit Figur füllen oder als Grund wahrnehmen kann, sagen: ich nehme den Raum wahr, nämlich „diesen" Raum, aber ich käme nie auf den Sinn von Raum, wenn ich nicht Raum gegen Nichtraum stellen könnte und nur diesen vorgestellten Raum kann ich als unendlich vorstellen. Dem widerspricht durchaus nicht die Ausdrucksweise: ich kann mir ein Quadrat, einen Kreis „vorstellen". Selbstverständlich nehme ich diese mir vorgestellten Figuren nicht wahr und selbstverständlich stelle ich dabei Figuren, also Form ohne Sinn vor, aber nur dann, wenn ich schon „weiß" (wissen ist immer vorstellen), daß Quadrat und Kreis Stücke des Raumes, wenn ich also schon weiß, was Raum ist. Ebenso kann ich mir auch den einzelnen Löwen, den Löwen Pascha vorstellen. Aber wenn es keine Wahrnehmungserinnerung ist (von einer gelben Raumstelle, die sich bewegt, brüllt und riecht), habe ich zuerst die Vorstellung des Löwen überhaupt, des Löwenhaften, der Löwengattung, von der dieses Exemplar nur ein Stück ist, wie der Kreis ein Stück des Raumes. „Sinn" kann man nie wahrnehmen.

Raumwahrnehmung ist sinnleer und die gesamte Wahrnehmungspsychologie hat es mit der sinnleeren Form von Empfindungen S^1 zu tun, nicht mit S^0 selbst.

Man mag einwenden, die Bestimmung der Vorstellung als ausschließlich logisch abgegrenzten Sinn sei eine Tautologie, da Logik die sinnleere Form des Sinnes ist, also „etwas logisch abgrenzen" schon soviel heißt als Sinn voraussetzen. Deskriptiv beurteilt ist das oft richtig; es geschieht beides zugleich und hier liegt echte Korrelativität vor, wenn beides zugleich geschieht. Aber genetisch beurteilt geht die formale Abgrenzung der Figur aus ihrem Grund voraus. Eine solche Abgrenzung innerhalb des reinen Wahrnehmungsmusters braucht nicht wilkürlich zu sein, z. B. wenn ein Stück des Musters plötzlich anfängt zu laufen und andere Stücke zu verdecken, die dann nach der Verschiebung des laufenden Stückes wieder erscheinen. Diese formale Leerstelle X ist hier die Voraussetzung dafür, sie mit Sinn zu füllen, d. h. z. B. die Vorstellung Hase zu gewinnen, nur habe ich ja zunächst keine bestimmte Vorstellung, es könnte ja in Wirklichkeit ein wildes Kaninchen sein oder gar eine Atrappe. „Erkenne" ich die Wahrnehmungsfigur sinnhaft als Hasen, dann ist dieser plötzliche psychische Vorgang nicht nur eine räumliche, optische, bewegte Wahrnehmungsfigur und nicht nur ein logisches (formales) Abgrenzen dieses A gegen alle Non A, es ist zugleich die Ausfüllung der logischen Leerstelle mit Sinn, mit Vorstellung (mit der Gattungsvorstellung Hase) was ich nur vollziehen kann, wenn der gesamte Grund sich mit Sinn anfüllt, — nicht mit Sinn explicite, so daß ich sofort alles übrige mitverstünde, sondern mit unbestimmtem, noch zu bestimmendem Sinn. Der ursprünglich nur formal gemeinte Grund der laufenden Figur X wird zum Sinngrund und der Sinn von X wird um so klarer, je vollständiger ich alle übrigen Sinnvarianten begreifen lerne; dann werde ich den Hasen nicht mehr mit dem Kaninchen verwechseln. Erkenne ich den Hasen, so daß ich von nun an unter allen wahrnehmbaren Gegenständen diejenigen

wiederfinde, die (obzwar ganz andere Wahrnehmungsexemplare, andere Wirklichkeitsexemplare) der gleichen Gattung angehören, so heißt das: im ersten Hasen, noch ehe ich weiß, ob es einen zweiten gibt, habe ich sofort die Idee der Gattung in „reiner Wesensallgemeinheit" (Husserl). Die Gattung ist eine unendliche Undsumme aller Gattungsexemplare, in der Idee dagegen habe ich das Ganze der Gattung, die Idee gewinne ich zugleich mit der Vorstellung, sie ist nicht Verallgemeinerung — was soll ich an meinem Hasen verallgemeinern? die Beine, den Kopf, die Haare? und wie sollte ich die Haare verallgemeinern? — die Idee ist die Vorwegnahme des in jedem Gattungsexemplar sich identisch wiederholenden Sinnes, es ist an der Vorstellung, die ich durch logische Abgrenzung gewinne, das Sinnhafte in seiner Reinheit und Herausgelöstheit aus allem sonstigen Sinn. (Es muß nicht immer Sinn als Idee mir gegenwärtig sein, denn es gibt sogar eine Idee von Sinn, die ich nicht stets gegenwärtig haben muß.) Die Wahrnehmung eines zweiten Hasen ergibt — wenn ich die Vorstellung Hase am ersten Exemplar gewonnen habe — ein Wiedererkennen der identischen Idee, die Wahrnehmungen können an zwei Hasen gleich sein, z. B. die braune Färbung, aber nicht identisch, die Vorstellung Braun ist beidemal „identisch". Ein Braun habe ich erst erkannt, wenn ich es wiedererkennen könnte, sobald es nochmals auftauchte. Erkennen heißt: schon die erste Wahrnehmung in die Vorstellung transponieren. Erkennen ist eine bestimmte Art von Vorstellen. Jene erkannten Ideen und auch die ihnen entsprechenden Gattungsvorstellungen existieren nicht objektiv dort draußen, sie sind nicht wahrnehmbar. Außerhalb meiner Seele gibt es viele einzelne Löwen, aber nirgends „den" Löwen oder ein andermal „den" „Tiger", „das" „Wasser", „die" „Luft". Nirgends außer im Kopf des Menschen gibt es „das Tier", das zugleich Schaf, Wolf, Maus, Katze, Koralle, Schmetterling, Forelle, Adler ist, nirgends „das" „Lebewesen", das zugleich Veilchen ist und Ochse. Sind die Vorstellungen aber nicht objektiv, müssen sie

dann nicht subjektiv sein? Nein. Nur innerhalb der Wahrnehmung eines Objekts gibt es einen objektiven Anlaß und eine subjektive Reaktion, nur hier gilt Korrelativität. Aber das Gebiet der Vorstellung ist in der Psyche die höhere Ebene, von wo aus man Subjekt und Objekt erst trennen kann, die Frage überhaupt erst stellen kann, was subjektiv und objektiv sei, da erst durch sie die Wahrnehmung psychisch aus dem ursprünglich verschwommenen Gesamterleben sich abhebt. Die Vorstellung als solche ist in der Psyche der archimedische Punkt, sie ist transsubjektiv, transobjektiv, aber durchaus nicht transmundan, sie existiert innerhalb der Welt; jedoch nur in der Seele des Menschen, falls sie nicht schon in der Tierseele ihre nahe verwandten Vorstufen hat. Was ich als dort draußen befindlich wahrnehme, ist Natur, und auch meine Wahrnehmungen selbst sind Natur (weshalb die Wahrnehmungstheorie in ihrer reinen Isolierung Naturwissenschaft ist), auch meine Triebe und Gefühle sind Natur. Meine Vorstellungen dagegen sind Geist. Die Grenze von Natur und Geist geht durch die Seele hindurch.

Der Geist schwebt nicht „draußen" herum, er hat seinen Wohnsitz und seine Heimat in der Seele, er ist das Kernproblem aller Psychologie, die in den letzten Jahrzehnten den Geist auf das „Bewußtsein" einschränkte oder mit ihm verwechselte.

Meine Definition der Vorstellung ergibt einen klaren „Begriff" von dem, was Vorstellung ist, womit durchaus nicht gesagt ist, daß jede Vorstellung ein Begriff sei. Sinn in bloß logischer Form besagt noch nichts über die Strenge der Form, auch die ungenaue, verschwommene, zerfließende Form ist logische Form. Alle Begriffe sind Vorstellungen, aber nicht umgekehrt. Wer die bisherige Literatur auf den Sprachgebrauch des Wortes Vorstellung durchnähme, fände gewiß, daß sehr häufig die echte Vorstellung gemeint war und durchaus nicht die in der psychologischen Literatur eingebürgerte äquivoke Bedeutung von Wahrnehmungserinnerung. So glaube ich aus der einst so befreiend wirkenden Arbeit von Th. A. Meyer herauslesen zu

dürfen, daß im Grunde die richtige Vorstellung von Vorstellung dem Verfasser vorschwebte und nur immer wieder durch die Verwechslung mit der Wahrnehmungserinnerung (Anschauung, Bild, Sinnenbild) sich ihm verschob[1]. Hat Meyer als erster nach fast anderthalb Jahrhunderten Lessings Laokoon von 1766 (der auch für mich der Ausgangspunkt aller meiner theoretischen Überlegungen gewesen ist) berichtigt, so müßte jetzt Meyers sprachästhetische Untersuchung berichtigt werden; was aber hier nicht verfolgt werden kann.

Vielleicht wird man — wie so oft — sagen: es ist nur ein Terminologiestreit, was man als „richtige" Vorstellung unter den zahlreichen Äquivokationen des Wortes Vorstellung sich auswählen will[2] und das Nebeneinanderhergehen vieler Bedeutungen in einem einzigen Wortleib schade nichts, da sich aus dem Zusammenhang jedesmal ergäbe, welche gemeint sei. Aber im vorliegenden Fall ist das Bedenkliche, daß eben dies Gemeinte, nämlich die Wahrnehmungserinnerung durchaus nicht all das umfaßt, wovon die Philosophen und auch die Psychologen reden, wenn sie „Vorstellung" sagen. Gegen eine nachlässige Terminologie wird man im Alltagsgespräch nichts haben; im Wissenschaftsbetrieb wird man sie möglichst meiden, selbst wenn man kein Pedant ist. Zwar ist auch hier oft zu beobachten, daß der Zusammenhang richtig auf das Gemeinte führt, aber leider nicht immer. Es wäre schon viel gewonnen, wenn die Psychologen einsähen, daß neben ihrem Begriff der Vorstellung noch der andere, umfassende steht. Vielleicht wird dies erleichtert, wenn man nacheinander zuerst von der Wahrnehmung her zur Vorstellung geht, dann umkehrt.

Im ersten Hauptfall habe ich entweder eine Wahrnehmung

[1] Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901; vgl. etwa die Angabe über die Vorstellung des Löwen bei Kindern (Wahrnehmungserinnerung) und bei Erwachsenen (begrifflich), S. 14 und 19.

[2] Eine „Zusammenstellung der wichtigsten Äquivokationen der Termini Vorstellung und Inhalt" findet man in Husserls Logische Untersuchungen, Halle a. S. 1922², II, S. 499.

ohne Vorstellung, ich sehe z. B. rein impressionistisch oder höre irgend ein Geräusch ohne den leisesten Wunsch, über die reine Wahrnehmung hinauszugehen. Oder ich habe eine Wahrnehmung und verbinde sie mit einer Vorstellung: dann bleibt offen, ob ich sie mit einer richtigen Vorstellung verbinde, ich sehe z. B. etwas Weißes flattern und halte es für einen Schmetterling, oder ich weiß nicht genau, ist es ein Schmetterling oder ein Stückchen Papier. Beidemal ist klar, daß ich zur gegebenen reinen Wahrnehmung die zugehörige Vorstellung erst suche. Im zweiten Hauptfall habe ich umgekehrt eine Vorstellung ohne Wahrnehmung: Unter Umständen kann ich mir die zugehörige Wahrnehmung beschaffen, ich habe etwa die Vorstellung Pinguin und kann in einen zoologischen Garten gehen, der Pinguine hat; manchmal aber kann ich mir die zugehörige Wahrnehmung nicht beschaffen, auch nicht im Abbild, z. B. die des lebendigen Neandertalers, dann habe ich entweder eine ungefähre und fragwürdige oder eventuell auch schlechterdings gar keine Wahrnehmung oder ein Abbild von ihr, z. B. bei meiner Vorstellung von der ersten lebenden Zelle. Mitunter jedoch haben wir Vorstellungen von früher Wahrgenommenen und dann suchen wir die Wahrnehmungserinnerung heraufzubeschwören, die verschieden genau und vollständig ausfällt. „Eidetiker" haben sehr scharfe Erinnerungen dieser Art; es sind „natürliche" Vorgänge, die besonders im jugendlichen Alter auftreten, es sind Vorgänge S^1, und bei solchem Hinzutreten von Wahrnehmungserinnerung S^1 wird der freie „Rest", der zwischen Vorstellung und Wahrnehmung besteht, getilgt. Aber es gelingt nicht jedem oder nicht immer, die Erinnerung zu wecken. Wie oft ergeben sich Lagen nach dem Beispiel: es gibt ein Menuett in Don Giovanni, ein Schlußduett in der Aida usw., aber sie fallen mir nicht ein. Oder: der Chor von S. Lorenz in Nürnberg hat Pfeiler und Gewölbe — aber wie sind die geformt? In letzterem Fall wird deutlich, daß für sehr viele eine Fahrt nach Nürnberg zwar dazu führt, daß sie sich eine Wahrnehmung verschaffen,

daß sie aber, so wie sie aus der Kirche heraustreten, sofort außerstande sind, sich zur Vorstellung die volle Wahrnehmungserinnerung zu ergänzen. Es bleibt bei einem dumpfen Gesamteindruck. Die echte Vorstellung, von der ich rede, ist aber etwas grundsätzlich Anderes, als dieser dumpfe Eindruck, diese dumpfe Erinnerung, oder die noch so gegenwärtige volle Wahrnehmung, und weil sie etwas so Anderes ist und man die Anschaulichkeit als höchstes Ziel betrachtet, erklärt sich die Feindschaft gegen alle Wissenschaft zum Teil auch von hier aus.

Die Unmöglichkeit, zu einer Vorstellung eine Wahrnehmung zuzuordnen, kann aber auch den Grund in ihrer Unvollziehbarkeit haben. Die Vorstellung von hölzernen Eisen und runden Vierecken sind durch keine Wahrnehmung (durch kein Modell) zu veranschaulichen; sie sind „anschauliche", d. h. hier schlagende Beispiele für Unsinn. Aber letzterer ist ebenfalls eine Vorstellung, die gerade durch solche Begriffsverbindungen zu Bestimmtheit und Deutlichkeit erhoben wird.

Die Wahrnehmungserinnerung — vom Pinguin, vom Menuett usw. — die ich mir lebendig machen kann, aber im Augenblick nicht lebendig mache, weil es mir jetzt auf Einzelbeispiele gar nicht ankommt, vielmehr auf die ganze Klasse derartiger Einzelphänomene, wird ihrerseits zur Vorstellung von Wahrnehmungserinnerung. Entsprechend gibt es Vorstellungen von Gefühlserinnerung, Trieberinnerung und auch von Vorstellungserinnerungen. Als Beispiel für letztere: ich hatte eine Zeit lang nach dem Abitur eine Vorstellungserinnerung vom Verlauf des peloponnesischen Krieges, allmählich blieb nur die Vorstellung meiner Vorstellungserinnerung übrig.

Man hat auseinanderzuhalten: das Vorstellen, das Vorgestellte und die Vorstellung selbst als Dauerergebnis (dieses Vorstellens von etwas Vorgestelltem). Das Vorstellen ist ein Akt der Psyche, also Natur und subjektiv. Das Vorgestellte kann alles sein: objektive Natur, die ich wahrnehme, subjektive Natur, die ich bin (Gefühle und die subjektiven Faktoren der Wahrneh-

mungen und Triebe) und Vorstellungen, da ich mir auch die Vorstellung vorstellen kann; rede ich hier doch andauernd von dieser von mir vorgestellten Klasse der Vorstellungen. Vorstellung als Dauerergebnis ist allemal statt des Vorgestellten als des zu erforschenden Gegenstandes der in ihm erkannte, aus ihm herausgehörte, der geschaute, intuierte Sinn. Hier — nicht in einer gespenstischen Geisterwelt — liegt das Geheimnis, hier ist die Metaphysik in der Seele und entsprechend in der Psychologie beheimatet, sie ist (obwohl der Ausdruck sich ursprünglich auf jene Bücher des Aristoteles bezog, die bei schulmäßiger Anordnung „nach der Physik" folgten) richtig als Meta-Physik bezeichnet, nicht als Meta-Psychologie, sie liegt jenseits der Physik, nicht jenseits der Seele.

Das Geheimnis des Geistes läßt sich nicht enthüllen. Man kann sich immerhin mit Hilfe der Sinndimensionen über seine Stellung zur Natur ein wenig klar werden. In meinem Paradigma vom Löwen waren die Sinnvarianten Raum, Zeit, Kraft, Temperatur — auch Psychisches — die Elemente S^0 des Löwen S^1, der als von mir unabhängig existierendes Objekt gemeint war[1]. Der Sinn Naturlöwe „rückt ein in die Reihe der Elemente" des Abbildlöwen S^2. Alles das sind Vorstellungen formal verschiedener Stufen. Abbild nicht bloß des Löwen, Abbild überhaupt (S^2) ist Vorstellung, Naturlöwe S^1 ist Vorstellung, Raum, Zeit, Kraft S^0 usw. sind Vorstellungen. Die Sinndimensionen werden in der Region der Vorstellung unterschieden — aber Vorstellung selbst ist immer Sinn zweiter Sinndimension (S^2). Es bleibt nichts übrig, als geduldig die einzelnen innerhalb der Vorstellung erscheinenden Sinndimensionen durchzugehen.

Für die gesamten Naturgegenstände S^1 ist nach allem bereits Gesagten einsichtig, daß sie nur als Wahrnehmung uns bekannt werden, daß die Wahrnehmung in ihren beiden Komponenten (ihrem objektiven Anlaß und ihrer subjektiven Transformation

[1] Welche psychischen Phänomen hier als S^0 zu rechnen sind, welche dagegen als S^1, ergibt sich auch für den Löwen in Analogie zur Psychologie des Menschen.

in „Perzeption") ebenfalls Natur S^1 ist und diese Wahrnehmung S^1 ist es, die einrückt in die Reihe der Elemente von S^2, bzw. sie ist das einzige Element, das zur Vorstellung wird. Man sagt im gewöhnlichen Sprechen: ich sehe einen Löwen, einen Hund, ich sehe einen Menschen, aber man „sieht" nur, was man wahrnimmt und den Löwen, Hund, Menschen stellt man nur vor; das ist gemeint, wenn ich sage: man erhebt die Wahrnehmung in die zweite Dimension. Daß dies so ist und man es nur übersieht, weil man jene geläufigen Wahrnehmungen sofort auch „versteht", erkennt man überall dort, wo man ohne Verständnis oder ohne zulängliches Verständnis wahrnimmt. Werden mir

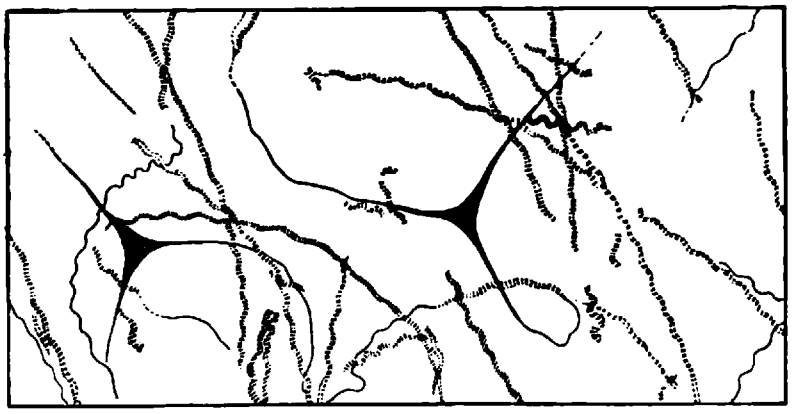


Abb. 58. Ornament?

anatomische Präparate vorgelegt, blättere ich in den Abbildungen eines Lehrbuches der Biologie, so nehme ich alles genau so gut wahr wie der beste Fachmann, stehe aber verständnislos vor lauter Rätseln, Abb. 58. Erst die Unterschriften, die Buchstabenerklärungen der einzelnen Zellen, Nerven usw. „erwecken" in mir die Vorstellung von Zelle, Nerv usw., z. B. daß es sich um eine Sonderbildung der Bakterie Spirillum rubrum handelt[1] oder sonst um etwas überhaupt Biologisches. Vielleicht bin ich schon so gebildet, um sofort selbst zu sehen, das muß etwas Biologisches sein, aber einst war ich das nicht und der beste Biologe auch nicht, einmal muß die Vorstellung „hinzu" gekommen

[1] Als Beispiel benutze ich die Abbildung von Spirillum rubrum nach Ernst Friedberger und Richard Pfeiffer, Lehrbuch der Mikrobiologie, Jena 1919, I., Seite 29.

sein. Dies „Hinzu“ ist aber keine Undverbindung, sondern eine Dimensionsverschiebung, und zwar ein Hinaufsteigen. Indem ich von der Wahrnehmung des noch nicht erkannten Hasen zur Vorstellung Hase hinaufsteige, schaffe ich die Vorbereitung, um von der Vorstellung sofort oder später wieder zur Wahrnehmung hinunter zu steigen. In diesem Hinauf und Hinunter spielt sich die Trennung der Gattungsvorstellung als Idee S^2 vom Einzelexemplar S^1 ab. Für die sinnleere Form ist das genetisch primär Erlebte (beim Neugeborenen) die Wahrnehmung S^1 für alle einzelnen Vorstellungen die allgemeine Idee von Vorstellung S^2, in die ich die Wahrnehmung S^1 transponiere, um sie dann als objektives S^1 abzurücken, was mitunter eine Wiederholung des Vorgangs fordert, also die Wahrnehmung eines zweiten Hasen oder die zweite Wahrnehmung des ersten Hasen. Das Kind nimmt die Mutter wahr, ohne die Vorstellung Mutter zu haben, gewinnt es einmal — ich untersuche nicht, wie sich das abspielt — die Vorstellung Mutter, so erprobt sich diese Vorstellung daran, daß es eine andere Frau als Mutter eines anderen Kindes erkennt oder dieselbe Frau als Mutter der Geschwister. Das Bekanntwerden mit S^1 durch Wahrnehmungen heißt Erfahrung. Die Objektivität ergibt sich aus dem inneren Erleben des Hinaufsteigens von der Wahrnehmung zur Vorstellung und des nachträglichen Wiederhersteigens zur Wahrnehmung.

Von da aus versteht man auch, was Vorstellung einer Empfindung ist, nämlich genau der gleiche Prozeß: von Wahrnehmung zu Vorstellung hinauf, dann zu Wahrnehmung zurück hinunter, aber statt hier stehen zu bleiben, im Isolieren der Wahrnehmungskomponenten durch Ausschalten der übrigen (Schließen der Augen, der Ohren usw.) und von da aus wieder Hinaufsteigen in die Vorstellung. Alle Vorstellungen sind unanschaulich, auch alle, die auf Wahrnehmung und Empfindung sich beziehen. Weil das ungeklärt ist, wiederhole ich: es sind keine Erinnerungen von Wahrnehmungen und Empfindungen.

Die Vorstellung von Durchsichtigkeit ist nicht durchsichtiger, bzw. vielleicht trüber als Luft, die von Glanz nicht matter als Metallschliff. Die Vorstellung von Blau ist kein blasses oder graues Blau, die von blassem Blau kein noch blasseres. Alle Vorstellungen von Durchsichtigkeit, Glanz, Bläue sind weder durchsichtig, noch glänzend, noch blau, weder farbig, noch überhaupt optisch, genau wie die Vorstellung des Hasen kein Hase ist, kein Säugetier, kein Lebewesen. Die vielerörterte Frage, wie z. B., die Idee der Farbe oder „die" Farbe in der Vorstellung aussieht, da sie doch alle Farbentöne enthalte, ist ein Scheinproblem; die Vorstellung Farbe sieht überhaupt nicht aus. Nur die Lichtempfindung „sieht aus", sie ist jedesmal restlos bestimmt. Wer keine Vorstellung der Empfindungen sich zu schaffen vermöchte, könnte zwei Empfindungen nicht vergleichen, also zwei gleiche nicht als gleich erkennen, die Folge der Impressionen wäre völlig zusammenhanglos. Nur ein Erkennen des Gleichen, also der Konstanzen im Wechsel ermöglicht ein sich Zurechtfinden. Die Feststellung: diese Wahrnehmung ist gleich jener Wahrnehmung, bedeutet auch bei gleichzeitigem Vorliegen von zweierlei gleichen Blau das Zurückgehen auf die identische Blauvorstellung, die in unendlich vielen Exemplaren sich verwirklichen kann, aber als Vorstellung einmalig ist, sie ist „ein für allemal". In den Ideen der Empfindungen erfaßt der Mensch das Konstante, mithin Ewige, jenseits der Alternative von Objekt und Subjekt. Diese Ideen hat nicht erst der durch lange Schulung hindurchgegangene Philosoph, die hat jeder Mensch, jedes Kind, jeder Primitive. Sie ist Voraussetzung, um Werke S^2 zu schaffen, wie sie auch das Kind und der Primitive erzeugen.

Die auf Äquivokation beruhende Gleichsetzung der Vorstellung einer Empfindung mit der Wahrnehmungserinnerung scheint eine letzte Bastion in jenen psychischen Phänomenen zu haben, die als taubes Hören, blindes Sehen zu bezeichnen sind. Wenn ich irgend eine bekannte Melodie nenne, z. B. das Menuett aus Mozarts Don Giovanni, ist für jeden Kenner dieser

Oper sofort die Vorstellung der (ganzen) Melodie deutlich — als Vorstellung — so zwar, daß er sich ohne Aufenthalt den weiteren Vorstellungen zuwenden kann, die im Fluß der Unterhaltung — etwa über Mozartsche Musik überhaupt — folgen; genau so bei dem Begriff der ganzen Oper oder gar Mozarts sämtlicher Werke. Will er aber sich das Menuett in dem Sinn „vorstellen", daß er sich Ton für Ton der richtigen Folge und Dauer nach in die Erinnerung zurückruft, dann muß er die Unterhaltung unterbrechen und warten, bis das Menuett in seinem Innern abgelaufen ist[1]. Dies innere Hören — das auch beim leise Lesen, beim Denken seine bekannte Rolle spielt — ist aber durchwegs Wahrnehmungserinnerung. Der Taubgeborene hat sie nicht. Für Mozart selbst war das Menuett, als es ihm einfiel, neu — aber nicht die Töne. Die waren auch für ihn Wahrnehmungserinnerungen. Das Problem des Komponierens liegt klarerweise nicht im Vorstellen der einzelnen bekannten Töne der Tonleiter, sondern im Vorstellen der „Melodie", im gestalt-theoretischen Sinn, einschließlich der Harmonik, Dynamik usw. Das ist aber schon mindestens Werk S^2, wenn nicht wie in diesem Beispiel Kunstwerk S^3. Taubes Hören und entsprechend blindes Sehen ist daher für die Frage der Vorstellung von S^0 kein Argument für die Gleichsetzung mit Wahrnehmungserinnerung.

Die Empfindungen sind also ebenso wie die Wahrnehmungen: Natur, S^1, sie sind dasselbe wie Wahrnehmungen, nur auf einzelne Sinnesorgane reduziert, soweit sie sich praktisch von einander trennen lassen. Die Lichtempfindung z. B. ist eine solche Wahrnehmungskomponente, die wir zuerst von Schall, Druck usw., dann aber auch von Raum wenigstens gedanklich isolieren können, da wir dasselbe Licht mit verschiedenen Raumformen verbunden vorfinden usw. Das psychologisch Wichtige ist, daß die Empfindung selbst S^1 ist, dagegen das Empfundene stets S^0 bleibt. Selbst für die Wahrnehmung gilt nicht ohne weiteres die

[1] Mindestens die ersten Takte muß er innerlich reproduzieren, die dann als „Kurvenansatz" genügen.

Gleichstellung des Subjektiven mit dem Objektiven. Die Elemente der Physik, z. B. die elektromagnetische Schwingung S^0 wird bei der Transponierung in Psychisches um eine Sinndimension gehoben, sie wird als Lichtempfindung zu S^1. Dem entspricht die Annahme, daß der Neugeborene, der noch keinerlei Vorstellungen S^2 hat, auch keine isolierten Licht- oder Tastempfindungen haben kann, er ist eben noch ganz Natur, in seiner Psyche ist zuerst alles S^1. Erst mit Erwachen des Geistes ist die Trennung von Empfindungen innerhalb der Wahrnehmungen möglich. Weder zum Sinn erster Dimension: Mutter, noch zu dem nullter: Licht, noch zu dem zweiter: Spielzeug käme das Kind ohne Vorstellung S^2. Was daraus für die Tierpsychologie folgt, darf ich beiseite lassen.

Erst die Isolierung der Empfindungen von Licht, Schall, Druck, Ausdehnung (des Getasteten), Zeitlichem (in Wechsel und Konstanz) usw. führt zu jenen vom sinnhaften Empfindungsfaktor S^1 völlig befreiten Vorstellungen (S^2) von objektivem Sinn S^0, der das letzte und höchste Ziel der Physik ist, der zu einer völlig sinnentleerten Welt von Formen und Formeln führt, die darum nicht etwa an Großartigkeit und Wert verliert. Sinn nullter Dimension braucht unmittelbar nicht wahrnehmbar, empfindbar zu sein, wie dies für viele Strahlenarten der Fall ist, und ebenso kann der Physiker auch von Licht und Gravitation reden, ohne an die entsprechenden Empfindungen von Licht und Schwere zu denken. Das Landen der Physik im völlig Unanschaulichen, wie dies in ihrer jüngsten Entwicklung der Fall ist, bedeutet das Erreichen einer Vergeistigung, die Abstreifung der Erfahrung und das Erfassen reiner Formen von S^0 innerhalb einer unbestimmt bleibenden Vorstellung (S^2) von Ursubstanz S^1 oder einem Sinn S^1, unbekannter problematischer und dem Physiker eigentlich gleichgültiger Art.

Die einfachere Stufe der bloßen Erkenntnis von S^0, d. h. die z. B. der Härte und Schwere, der Biegsamkeit und Elastizität natürlicher Objekte (Holzteile, Steine), führt zur Herstellung

der Werke S^2, von denen in der Sachtheorie die Rede war. Psychologisch steht die Vorstellung des Hammers (Faustkeils) auf gleicher Dimensionsstufe wie der objektiv vorliegende Hammer selbst. Ich muß zuerst die Zweckvorstellung haben, um ein Material nach Schwere, Festigkeit (auch Form) als Hammer brauchbar finden, also auch benutzen zu können. Der Hammer — für den Urmenschen ein natürlicher Steinbrocken — ist immer nur Wahrnehmung, denn Sinn steckt nur für den Verstehenden im Objekt. Der Zweck ist im Hammer objektiviert, aber nicht jeder versteht ihn. Es ist objektivierter Geist, was nicht mit absolutem Geist zu verwechseln ist. Alle menschlichen Werke stehen zwar „draußen" als Gegenstände (wie die Naturgegenstände), sie sind für alle Menschen „da", sie überleben oft ihren Verfertiger, der Sinn aber kann immer nur „drinnen" sein, nämlich drinn in einer menschlichen Seele. Für die Fliegen sind Tisch und Bücher auch da, aber nicht der Sinn von Tisch und Büchern. Würden alle Menschen aussterben und Berlin mit seinen Bauten, Straßen, Maschinen, Bibliotheken, Museen weiterbestehen, dann wäre der Sinn dieser Werke nur der Möglichkeit nach da, nicht wirklich. In jedem Haus, sagt man, steckt die Idee des Hauses; es ist vielmehr umgekehrt: jedes Haus steckt in der Idee und diese existiert in menschlichen Seelen, womit nicht die Existenz des Hauses als so und so geordnete Steine, Hölzer usw. geleugnet ist. Die Idee des Hauses, allgemein die der zweckhaften räumlichen Leitung zu einem Ziel, die ein bestimmter Mensch der Urzeit faßte, enthielt implizite alle kommenden Verwirklichungen von Wegen, Häusern usw., sie waren sofort der Möglichkeit nach in der Idee eingeschlossen. Aber diese Möglichkeit deckt sich nicht mit jener erstgenannten. Das ausgeführte Werk bietet die Möglichkeit, Sinn zu verstehen, die vorgefaßte Idee die, Sinn zu objektivieren. Es ist wohl naheliegend, sich hinter den vorgefaßten Ideen, die nur in der Seele existieren, ein absolutes Ideenreich zu denken, so daß der Mensch seinen Ideen gegenübersteht, wie ein neugeschaffener

Adam vor Berlin nach Aussterben der jetzigen Menschheit stünde. Dies Reich der Ideen enthielte dann fix und fertig alles, was sich verwirklichen läßt, der Möglichkeit nach, und der Mensch brauchte nur mit dem inneren Auge hinzusehen und diese Vorbilder nachzubilden, abzuschreiben. Aber es gibt kein inneres Auge und das Reich der Ideen enthält keine Vorbilder für bestimmte Häuser, Straßen, Maschinen usw., Ideen sind keine Vorbilder, überhaupt keine Bilder, sondern Grenzfälle, Endpunkte von Vorstellungsreihen, Endpunkte, von denen aus Büschel von unendlich vielen Strahlen zu den einzelnen Werken als Realisierung der Ideen und entsprechend zu den Einzelvorstellungen führen, die jedem Werkentwurf voran gehen. Genetisch ist die Idee der Leitung älter als die des Hauses, genetisch die des Zwecks älter als die der Leitung. Alle Häuser sind Varianten der Idee Haus, Variationen des gleichen Themas. Das Thema selbst ist aber kein Haus, nur eine Einengung der Zweckidee überhaupt auf eine etwas speziellere Zweckart.

Diese Vorstellungen von Werkzeug, Leitung, Zeichen, Institution, Spiel, Schmuck usw. (die in der Theorie der Sache S. 332–379 als Klassen menschlicher Werke aufgezählt wurden) sind Sinn zweiter Dimension und werden im Werk konkretisiert, sie werden wahrnehmbar, nur wenn und weil sie sich in Natur niederschlagen, in tote oder lebendige Materie, tote — z. B. das Werkzeug, lebendige — z. B. Institution oder Spiel, meist eine Mischung beider. (Die Erstarrung der Idee ist im räumlich optischen Abbild im Wesen der Sache gelegen und keine Entseelung, die Erstarrung in Institution, Spiel, Kult ist Entseelung.) Diese vom Menschen geschaffenen Ideen sind ihrem Ursprung nach etwas anderes als die von ihm in der Natur entdeckten. Für die Aktualisierung vom Sinn der Werke S^2 des plötzlich ausgestorbenen Erdballs ist ein neuer Adam nötig, für die Erde S^1 selbst nicht. Die jetzt wiederentdeckte Tierwelt des Geiseltals, die vor etwa 30—40 Millionen Jahren lebte, gewinnt ihren Sinn nicht erst jetzt, sie hatte ihn, auch ohne daß damals Menschen

existierten. Ebendasselbe gilt für S^0. Sie werden nämlich in der Vorstellung zur Stufe von S^2 erhoben. Umgekehrt werden die Werke S^2, die als materielle Objekte oder Vorgänge (Stein, Holz, Menschen als physische Lebewesen) wahrnehmbare Natur sind, als Werke S^2 in der Stufe der zweiten Sinndimension geboren, sie steigen bei der Verwirklichung herab zu S^1 und werden von Verstehenden wieder als S^2 erfaßt, z. B. der Mensch S^1 als Beamter S^2.

Der Prozeß der Werkschöpfung ist in der Sachtheorie bereits erörtert. Der freie Rest ist, psychologisch betrachtet, die Spannung zwischen der Vorstellung und der Wahrnehmung. Im Naturobjekt (Löwe) ist kein freier Rest vorhanden, das sogenannte Abstrahieren bezieht sich auf das Erzeugen des freien Restes, man abstrahiert aber nicht (wie immer angenommen wird) von der speziellen Raumform, Farbe usw. (des Löwen), sondern von der Wahrnehmung überhaupt, indem man den Sinn durch die logische Abgrenzung isoliert. Umgekehrt ist in der geschaffenen Vorstellung des Zwecks der freie Rest nur so zu verstehen, daß man sie in Wahrnehmung umsetzen will in das reale Abbild des Löwen, wozu man alle durch die Vorstellung unbestimmt gelassenen Formen von S^0 festlegen muß, was eine Tat des Entschlusses voraussetzt und nur jeweils einer Willenshandlung zu danken ist.

Auf die Vorstellung unmittelbar verweisen jene Zeichen, deren Form von S^0 von der Form des Gemeinten unabhängig und willkürlich bestimmt ist, also Zeichen der Übereinkunft, vor allem die Sprache, die für die Entwicklung des menschlichen Geistes von Anfang an das wichtigste Werkzeug gewesen und für immer geblieben ist. Werke der Außenwelt S^2, d. h. bereits konkretisierte Vorstellungen S^2, können sowohl durch das Wort vergegenwärtigt, wie durch das Abbild mittelbar wahrnehmbar gemacht werden, Vorgänge der Innenwelt, Gefühle und Triebe verraten sich in der Gestik und Mimik als Ausdruck; von Menschen geschaffene Vorstellungen können nur durch das Wort

mitgeteilt werden. Aber das, was in der Sachtheorie über Similismus und Ideeismus gesagt wurde, ergibt, daß die similistische Abbildung sich der Wahrnehmung des Vorbilds, die „regulierte", regularisierte sich der Vorstellung asymptotisch nähert. Es ist das, was Verworn als physioplastisch und ideoplastisch, Worringer als eingefühlt und abstrakt einander gegenüberstellte, ohne noch deutlich zu erkennen, daß auch die abstrakteste Darstellung nie die Vorstellung selbst ersetzen kann. Nur durch das Wort sind z. B. folgende Vorstellungen ausdrückbar: Vorstellung, Bewußtsein, Aufmerksamkeit, Erkenntnis, Geist, Gedächtnis, Zweck, Metaphysik, Wert. Selbstverständlich hat auch das Wahrgenommene Zweck und Wert, aber ich kann beide nicht abbilden, nur sprachlich durch eine konventionelle Lautgruppe fixieren. Wie die Sprache es fertig bringt, klar zu machen, was sie mit solchen Worten meint, habe ich hier nicht zu verfolgen.

Das wichtigste Beispiel einer nur worthaft mitteilbaren, nie abbildbaren Vorstellung ist die des Bewußtseins. Das Gebiet des reinen Sinnes, das was wir „vernehmen", nennt man Vernunft, das der logischen Formung den Verstand. Durch die Verstandesarbeit, die Isolierung und Verbindung von Vorstellungen — Isolierung durch Begriffe, Verbindung durch Urteile und Satzzusammenhänge — entsteht die formale Möglichkeit, ebenso wie den Begriff des Löwen auch die Begriffe von Wahrnehmung, Gefühl, Trieb zu erzeugen und ebenso schließlich den Begriff der Vorstellung. Bewußtsein ist die Vorstellung von Vorstellung. Bewußtsein sitzt nicht zentral in der Seele, es ist nur eine engere Provinz innerhalb der Vorstellungen. Bewußtsein ist kein Spiegel, keine innere Wahrnehmung, es ist die Benutzung der logischen Leerstelle für intentional Erfaßbares, um das intentionale Erfassen selbst (den Akt) oder ihr Dauerergebnis, nämlich die Vorstellung selbst, in die Leerstelle für intentional Erfaßbares einzusetzen. Eine Reflexion, Rückbiegung liegt zwar vor, sie ist aber als logischer Prozeß zu denken, nicht als eine Spaltung im Ich, als ob ein höheres Ich sein eigenes Ich

mit einem inneren Auge beäugte. Es ist ein und dasselbe ungespaltene Ich, das einmal Außenwelt, einmal Wahrnehmungen, Gefühle und Triebe und einmal ebensogut Vorstellungen vorstellt.

Deshalb ist alle Psychologie bewußt, in der Psyche aber sind nur jene Vorstellungen bewußt, die ausdrücklich als Vorstellungen vorgestellt werden. Bewußtsein ist ein Wissen; entweder das Wissen, daß ich weiß, oder das Wissen, daß ich weiß, oder das Wissen, daß ich etwas weiß; womit wieder der Unterschied von Vorstellung, Vorstellen (oder Vorstellendem) und Vorgestelltem gemeint ist. Dies echte Bewußtsein im engeren Sinn könnte man vielleicht unmißverständlich als das Bewußthaben bezeichnen. Das „bei Bewußtsein sein", z. B. das bloße Wachsein, bedeutet jene psychischen Vorgänge, die zu echtem Bewußthaben gebracht werden können: die Wahrnehmungen, Triebe, Gefühle und Vorstellungen, die ich nicht beachte ~~oder beobachte~~, aber jederzeit beachten und auch beobachten könnte, sie gelten als unbewußt, weil sie nicht selbst intendiert werden. Die Philosophie und die Wissenschaft sind bewußt (so auch die Psychologie); das vorwissenschaftliche Denken, die Lebens- und Weltanschauung können in dem Sinn unbewußt sein, daß sie nicht selbst zum Gegenstand des Nachdenkens gemacht werden. Die Gefühle, die ich habe, muß ich nicht bewußt haben (im Bewußthaben haben), aber ich kann sie im „Bewußtsein haben", wenn ich die Gefühle nicht habe, ja nie gehabt habe (perverse, geisteskranke) und nur vorstelle (meinen Zorn, jeden Affekt) oder sowohl habe als gleichzeitig vorstelle (meine Stimmung der Trauer). Das „Heben" bedeutet hier eine Hebung von erster zur zweiten Dimension, von Gefühl S^1 in Vorstellung S^2. Entsprechendes gilt für Wahrnehmung und Trieb. Über Wahrnehmungen und Triebe ließe sich — als Wahrnehmungen und als Triebe — nicht reden ohne die Vorstellung von Wahrnehmungen und Trieben. Es ist bekannt, daß wir im Bewußtsein nie die Wahrnehmung, das Gefühl, den Trieb selbst haben, sondern

immer nur die Vorstellung von ihnen, und zwar als Vorstellungen, welch Letzteres ein entscheidender Zusatz ist. Man sollte nur nicht sagen, als Spiegelbild, denn wir haben in uns keinen Spiegel.

Im Schlaf ist der Mensch, solange er träumt, durchaus nicht bewußtlos, er träumt von sich sogar, erlebt also auch hier das Selbstbewußtsein, wenn auch anders als im Wachzustand. Der Wille ist ausgeschaltet oder nur als geträumter Wille vorhanden und die Vorstellungen und Wahrnehmungserinnerungen wirbeln als Spielball der Triebe und in eigener Selbsterregtheit vorüber. Im Traum, bzw. in unserer Erinnerung an ihn, wird am besten einsichtig, daß hinter Vorstellungen, Wahrnehmungen, Gefühlen, Trieben nicht nochmals eine Vorstellung der Vorstellung stehen muß, daß eine Wahrnehmung nicht nochmals durch eine besondere innere Wahrnehmung wahrgenommen werden muß usw. Es ist klar, daß ich mir ein Gefühl vorstellen kann, und da ich an die Vorstellung der Rührung auch das Gefühl der Rührung anschließen kann, bin ich dann wirklich gerührt, aber über meine eigene Vorstellung. Gefühle (sentiments) auf diesem Umweg über die Vorstellung zu erzeugen und sozusagen unter dem Einkaufspreis, ist Sentimentalität. Der Satz „alle Psychologie ist bewußt, handelt aber nicht nur vom Bewußtsein“ besagt, daß sie auch von allem handelt, das vorgestellt werden kann, ohne selbst Vorstellung zu sein oder ohne Vorstellung von Vorstellungen zu sein. Ich kann in den Tag hineinleben, trinken, essen, atmen, hindösen, im Dämmerzustand vegetieren, im Wachen träumen, in reinem Gefühl versinken, ohne damit Vorstellungen zu verknüpfen, ich kann Vorstellungen haben, ohne darüber nachzudenken, daß ich sie habe, was sie seien, daß gerade ich sie habe und ein andermal sie ein anderer oder zugleich mein Mitmensch habe. Wer ein wissenschaftliches Werk unternimmt, arbeitet nicht dauernd bewußt; wer etwas überlegt — es kann hoch wissenschaftlich sein — muß nicht zugleich das Wissen erleben, daß er und was er überlegt.

Als Beispiel möchte ich das eigene Erlebnis zitieren, daß ich beim Einschlafen in der Narkose mit jedem tiefen Atemzug zählend bis — wie mir nachher gesagt wurde — 30 gezählt habe, ich entsinne mich aber, daß ich von 21 ab die folgenden viersilbigen Rhythmen hörte, ohne zu wissen, wer da spricht, ich zählte noch laut, hatte auch die Vorstellung der Zahlen, aber nicht mehr die Vorstellung von mir. Die Narkose schaltete also mein Selbstbewußtsein aus, ehe meine Vorstellungen völlig ausgelöscht waren. Das ist eine echte Stufe von Bewußtlosigkeit, die nächste betäubt auch die übrigen Vorstellungen, die Empfindungen und Gefühle. (Die rein vegetativen Prozesse bleiben bestehen; nur wenn die Narkose zu weit getrieben wird, setzt auch die Atmung und Herztätigkeit aus und es tritt der Tod ein.) Das Weiterzählen, ohne daß ich wußte, wer zählt, bezeichnete mir ein Arzt, dem ich davon sprach, als Bewußtseinsspaltung. Das ist bestimmt falsch, es ist Abspaltung des Bewußtseins und seine volle Ausschaltung, aber ein Weiterbestehen des sehr reduzierten Wachseins, eine experimentelle Reinkultur des „Unbewußten" als jenen Erlebens, das man durch Vorstellen bewußt machen kann, aber nicht muß. „Ich" stelle unbewußt vor, bedeutet: mein unbewußtes Dahinleben hat Vorstellungen, aber nicht von sich selbst, nicht von den Vorstellungen. Das unbewußte Ich hat in der Region der Vorstellung eine kleine Ecke des Bewußtseins, dort denkt man sich ein zweites höheres Ich sitzen — auf einem Thron, das Ganze regierend. Dies bewußte Ich innerhalb des unbewußten Ich ist eine bedenkliche Konstruktion. Das bewußte Ich ist Vorstellung von Vorstellung, also S^2, das unbewußte teils auch Vorstellung S^2, teils die übrige Psyche S^1 und dazu noch der Leib, sofern zum Ich Seele und Leib gehören. Die Vorstellungsmassen, die unbewußt unsere Welt- und Lebensanschauung ausmachen, bedürfen keines besonderen Regenten, wenn aber das Bewußthaben zeitweise da ist, muß es durchaus nicht das Gesamt-ich erfassen, es kommt ja ganz darauf an, ob ich dies Gesamt-ich vorstelle oder nur ein Gefühl oder die Vorstellung

der Vorstellung. Die Identifizierung der Vorstellung von meinem Leib, meinem Gefühl usw. mit meinem Ich ist der eigentliche Akt der Bewußtmachung des Ich von sich selbst, worin man allerdings ein besonderes Problem sehen mag.

Genug! Psychologie ist bewußt, sie handelt vom Unbewußten und Bewußten. Wenn ich vom Bewußtlosen spreche, so ist das reine Negation. Meine Bewußtlosigkeit kann ich nie wissen, meinen Verlust der Wahrnehmung nie wahrnehmen. Die Negation ist etwas Formales. Es ist ähnlich wie bei dem früher genannten Beispiel vom Nichts. Sich nichts vorstellen, das geschieht durch Negation vom Positiven und man erinnere sich, daß diese Negation an der Wiege aller Sinnbildung steht, da Vorstellen stets eine Loslösung eines A von non A bedeutet. Alle rein formalen logischen Beziehungen sind die Mittel, Vorstellungen zu entwickeln, zu verbinden, in der Sprache sind sie in den grammatischen Beziehungen, die wir handhaben, ohne sie bewußt zu haben, offenkundig, sobald wir Grammatik treiben; in der Logik werden sie mit Hilfe der Sprache für sich herausgestellt und bewußt gemacht. In den kurzen Bemerkungen zur Logik (S. 21) wies ich auf die Schwierigkeit hin, Form von Sinn auch dann zu unterscheiden, wenn Aussagen über die Form gemacht werden, sie also zwar in die Leerstelle des grammatischen Subjekts einrückt, aber trotzdem etwas ganz anderes bleibt als der Sinn. Psychologisch ist dies relativ leichter zu verstehen; hier wird nach dem Schema, daß Vorstellung Sinn in logischer Form ist, also abgegrenzt von dem, was sie nicht ist, auch die Form selbst betrachtet. Von dem leicht verständlichen Satz aus: eine Lichtform wird durch eine andere Lichtform abgegrenzt, aber die Vorstellung Licht durch alles andere als Licht, ist der analoge Satz verständlich, eine Vorstellung wird durch andere Vorstellungen abgegrenzt, aber meine Vorstellung von Vorstellung kann nur durch alle Vorstellungen von Nichtvorstellungen abgegrenzt werden, mithin durch die von Gefühlen, Trieben, Wahrnehmungen. Hierbei bleibe ich aber noch im

„Sinn". Ich grenze Sinn gegen Sinn mit Hilfe der logischen Formen ab. Aber meine Vorstellung von Sinn (meine Idee von Sinn) kann ich nur durch Nichtsinn abgrenzen, das ist (wie früher schon gesagt) nicht „Unsinn", sondern das Sinnleere oder die Form. Auf dem Wege der Negation komme ich (dialektisch) zuletzt zur Vorstellung der Negation selbst als Form. Es ist hier nicht der Ort, in die Hegelsche Gedankenwelt kritisch einzutreten, aber nötig, in die Reihe der Arten von Vorstellungen S^2 auch die Formvorstellungen systematisch einzusetzen.

Das Arbeiten des Intellekts ist ein Zugleich von Vernunft und Verstand, von Sinn und Form. Dem Objektiven, der wahrnehmbaren Außenwelt und dem eigenen Leib gegenüber ist Vernunft und Verstand rezeptiv. Das Objektive läßt sich erforschen, entdecken, man muß nur sich „objektiv" verhalten, „richtig" beobachten. Die Geschichte der Wissenschaft ist zwar eine einzige Kette von Irrtümern, aber mit der Zeit wird jeder Irrtum berichtigt; hier gibt es Richtigkeit deshalb, weil das Objekt selbst der unwandelbare Maßstab bleibt. Die Grundlage dieser Arbeit des Intellekts ist die Festhaltung des Identitätssatzes der Logik, weil die Außenwelt und der Leib sich nach ihm richten. Diese Art Vorstellungen nennt man Erkenntnisse; sie sind ein Teil der Erkenntnis überhaupt, die sich über die Natur hinaus in Erkenntniskritik und Metaphysik vorwagt, aber immer diesen Zug von Rezeptivität, von demütigem Unterordnen unter das Vorfindliche behält.

Der Erkenntnis gleichgeordnet ist in der Region des Intellekts die Phantasie. Sie ist nicht rezeptiv an Gegebenes gebunden, sondern selbstherrlich und frei. In ihrem Bereich hat der Identitätssatz, mit ihm die ganze Schullogik, keine unbedingte Geltung. Die Phantasie hat ebenfalls ihre sinnleeren Formen von Sinn, also Logik, aber ihre Logik. Es wäre gut, die Schullogik (ein Wort, das einen Anflug von Geringschätzung nahelegt) als Erkenntnislogik (objektive Logik), die andere als Phantasielogik zu bezeichnen. In der Phantasie gelten auch nicht unbe-

dingt die von uns erkennbaren, in der Natur geltenden physikalischen, chemischen, biologischen Gesetze, die bekanntlich nicht logische Formen (a priori), sondern Sinnkonstanzen (a posteriori) sind. In der Phantasie kann der Mensch (ohne Flugzeug) fliegen, schweben, durchs Feuer gehen wie Siegfried, als steinerner Gast der Einladung folgen, in der Walpurgisnacht Zeuge von Hexenritten, im Olymp Zuschauer seeligen Daseins werden. Phantasie ist immer Wunder neben der Wirklichkeit, und die Natur als Ganze und das Sein überhaupt werden uns nur zum Wunder, wenn wir nach ihrem Grund fragen, Grund im Sinne von causa. Die Wirklichkeit scheint uns dann die Phantasie Gottes zu sein und unsere Phantasie eine „zweite" Wirklichkeit. Ihre Wirklichkeit besteht zunächst nur in der Psyche, in ihr sind die Vorstellungen selbst, z. B. die des Einhorns oder von Aladins Wunderlampe, ebenso wirklich vorhanden, wie die des pythagoreischen Satzes, die des Mondes und seiner Rückseite. Nur sind die Vorstellungen der Erkenntnis außerdem auch in der Außenwelt vorhanden, die der Phantasie nicht ohne weiteres. Phantasievorstellungen sind entweder in der Außenwelt verwirklichbar oder nicht. Die verwirklichbaren bleiben im Bereich der Natur und ihrer Gesetze, sie verwandeln nur das Gegebene der Außenwelt in eine veränderte Außenwelt; die Verwirklichung setzt also die Rücksicht auf die Natur der Dinge, die Kenntnis ihrer Eigenschaften voraus. Phantasie ist in ihnen der Anteil von Sinn, den die natürliche Materie durch den Menschen erst erhält, das gilt z. B. für alle profanen Werke aller Zwecke, Feile, Hobel usw.; der Zweck selbst ist der Anteil Phantasie; das gilt aber auch z. B. für die ästhetischen Werke. An einem Schmuck ist der Schmucksinn (die Schmuckbedeutung) Phantasie. Ein bloßer Naturgegenstand, eine Vogelfeder, die überhaupt nicht materiell verändert wird, erhält ihren Schmucksinn durch die Inbeziehungsetzung zu einem — an sich noch unbestimmten — Träger. Die bloße ästhetische Versenkung ist nicht Phantasie, erst die Vorstellung der Verwendung der Feder „als" Schmuck.

Erst recht Phantasie ist die freie Erfindung von Form als Schmuck. Ebenso ist an jedem Spiel der Teil, der freie Erfindung ist, Phantasie, die Verwirklichung des Spiels ist aber nicht immer die Verwirklichung der Vorstellung selbst, nämlich dann, wenn das Spielzeug Zeichen, d. h. ein Gegenstand ist, der etwas anderes bedeutet, als er ist, der auf etwas hinzeigt, was er selbst nicht ist. Der Schauspieler, der den Hamlet spielt, ist Zeichen für die Phantasievorstellung Hamlet, und ebenso ist der Schauspieler, der den Geist von Hamlets Vater spielt, Zeichen für die Phantasievorstellung des Gespenstes. Hamlet selbst mag als ursprünglich wirklich gelten, im Schauspiel ist er es nicht, aber die Abstufung von Zeichen für wirklich Gewesenes und völlig außer der Verwirklichbarkeit Stehendem ist klar, entsprechend in Julius Caesar: zuerst der wirklich gewesene Caesar, dann sein Gespenst. Für die Vorstellung des Kentauren läßt sich ein Zeichen herstellen und insofern eine Verwirklichung erreichen, als im Verstehenden durch dies Zeichen die Vorstellung des Kentauren erzeugt oder erweckt wird. Weder der gemalte oder plastisch dargestellte Kentaur noch das Wort Kentaur, noch die Geschichte, die von ihm in Worten und Sätzen erzählt wird, sind selbst Kentauren wie die Vorstellung sie meint. Dies gilt überall, wo die Phantasie Lebewesen schafft, denn Lebewesen kann nur die Natur selbst erschaffen. Die knappste Formel für alle solche Phantasmen ist der Homunkulus, der Golem des Rabbi Löw. Daß und warum die Sprache das bequemere Mittel ist, Phantasievorstellungen „wahrnehmbar", d. h. erfaßbar zu machen oder zu vergegenwärtigen, braucht nur angedeutet zu werden; sie bedient sich konventioneller Zeichen, ist also von vornherein in der Wahl des Zeichens ein Produkt der Phantasie. Es ist ein Problem, warum der gemeißelte Laokoon andere Seiten des freien Restes festlegt als der sprachlich beschriebene, und ein zweites Problem, warum die Metamorphosen des Ovid sich nur in Sprache oder neuerdings in Kinematographie darstellen lassen (ob das Kino schon gerade Ovidsche Metamorphosen verfilmt

hat weiß ich nicht, aber phantastische Metamorphosen von A in non A sind vielleicht die immerhin beste Spielrechtfertigung des Kinos). Was in der Vorstellung der Märchenfigur fliegender Menschen, der geflügelten Menschengestalt (Cherub, Nike, Teufel) Phantasie ist, bleibt Phantasie in der Wirklichkeit der Flugmaschine, alle Technik enthält einen Faktor Phantasie, ja sogar Phantastik. Ich möchte die letztere Art der Phantasie, soweit sie immer noch die Vorstellung vom fliegenden Menschen enthält, als Wirklichkeitsphantasie, die andere, die vom Cherub, als Traumphantasie bezeichnen. Der Traum ist ja unser tägliches Erleben der freien Tätigkeit der Phantasie, die in der Psyche Wirklichkeit ist, aber keine Rücksicht auf Verwirklichung in der Außenwelt nimmt. Im Traum gilt nicht der Identitätssatz, da „dieselbe" Traumfigur verschiedene Personen bedeuten kann, die ganze Lokalität sich dauernd wandelt usw. Die Verdichtung (worunter Freud die mehrfache Bedeutung von A im Traum versteht) ist eine Sonderart von Dichtung. Und alle Phantasiedichtung ist Wachtraum. Der Traum ist nicht ausschließlich erotisch-sexuell (psychoanalytisch) zu deuten.

Nach alledem ergibt sich, daß die Vorstellungen S^2 entweder Erkenntnisse sind von S^1 und S^0 oder Formvorstellungen oder Wirklichkeitsphantasie für Werke S^2 oder Traumphantasien. Zwischen den Erkenntnissen und Phantasien stehen die Irrtümer, die Erkenntnisse zu sein beanspruchen und Phantasien sind, ferner die Lüge, die absichtsvolle Irreführung usw. Das Vorstellungsleben des Geisteskranken geht in Traumphantasien über, er verliert den Kontakt mit der Wirklichkeit. Die Phantasien des Dichters bewahren das Bewußtsein der Unwirklichkeit. Es ist einleuchtend, daß wir mit diesen Andeutungen an die Traumphantasien des Aberglaubens und Glaubens rühren, wo auch die Logik von der Erkenntnislogik entweder in formale Irrtümer oder in Phantasielogik übergleitet, dann aber meist die Region von S^2 verläßt und in Symbole übergeht.

Symbole (S^3) sind psychologisch betrachtet ebenso Vor-

stellungen wie alle übrigen Vorstellungen. Da alle übrigen (als psychische Phänomene gemeint) S^2 sind, müssen demnach auch die Symbolvorstellungen von der gleichen zweiten Sinndimension sein. Diese im ersten Moment vielleicht paradox scheinende Behauptung wird an jedem Beispiel einleuchtend. Ein Stirnreif, der nicht allein Schmuck S^2 ist, sondern als Krone das Königtum, die Ausnahmestellung des Häuptlings bedeutet, ist auch als Symbolvorstellung Sinn zweiter Sinndimension, denn nur das Intendierte rückt ein in die Reihe der Elemente des Symbols, nicht die Vorstellung selbst als psychisches Phänomen verstanden. Das Hinaufsteigen von irgend einem Sinn S^2 zu einem Symbol S^3 ist für den Symbolverstehenden, der ein Symbol vorfindet, ein Schritt von einem bereits verstandenen Sinn S^2 zu etwas nicht unmittelbar Gegebenem. Man lernt die Bedeutungen von Symbolen, wie man etwa Vokabeln lernt. Schere bedeutet: Gilde der Schneider, Lilie bedeutet: Frankreich. Aber Schere bedeutet oft nur Schere und Lilie oft nur Lilie. Es forderte eine besondere Untersuchung, woran wir erkennen, wann ein Sinn S^2 die Rolle als Symbol spielt, aber hier dreht es sich um die zugrunde liegende Erscheinung, daß Symbole nur verstehen kann, wer bereits weiß, was Symbol ist; wer das nicht wüßte, würde in jenen Beispielen Schere und Lilie nur als Abzeichen verstehen, nicht als Symbole und könnte dann allerdings mit Recht annehmen, die Schneider könnten ebensogut die Lilie und Frankreich die Schere als Abzeichen wählen. Das Symbolverständnis, das vorausgesetzt wird, ist identisch mit der prinzipiellen Gabe der Symbolschöpfung. Der Symbolschöpfer geht aber den umgekehrten Weg, er hat zuerst das zu Symbolisierende und sucht dazu einen passenden Sinn S^2; und ehe er das zu Symbolisierende hat, besitzt er schon die Vorstellung vom Symbolisieren überhaupt, er trägt die Möglichkeit in sich, etwas durch ein anderes Etwas so zu bezeichnen, daß jenes zweite zum Element des ersten wird. Zwischen S^2 und S^3 besteht ein freier Rest, der Symbolverstehende muß ihn ergänzen, steht aber

oft vor einer Vieldeutigkeit, der Symbolschöpfer umgekehrt muß ihn eindeutig festlegen, er ordnet der zu symbolisierenden Rangstellung des Königs den Stirnschmuck zu, aber er kann nur S^2 festlegen, also die Krone, nicht die Deutung, es sei denn, er gibt sprachlich die eindeutige Erklärung als eine Art Gebrauchsanweisung mit. Die Vieldeutigkeit, Zweideutigkeit oder Eindeutigkeit sind aber nur Sonderfälle der Deutigkeit überhaupt, um die es sich bei jedem S^2 handelt, das als S^3, als Bedeutung gemeint ist.

Eindeutigkeit herrscht bei vielen durch Konvention beglaubigten Symbolen; es ist möglich, daß manche sexuellen Symbole durch eine gewisse Konvention zu erklären sind, aber die Psychoanalyse überzeugt doch jeden, der die Gefühle von Scham und Abscheu überwindet, von der Allgemeingültigkeit mancher sexueller Symbole durch Beobachtungen an Primitiven und vor allem an Kindern, die solche Bedeutungen nicht „gelernt" haben, sondern unmittelbar verstehen. Es sind ungekünstelte, spontan aufsprießende Symbole. Es wäre auch mit allem Lernen nie einzusehen, wie der erste Schöpfer eines Symbols, von dem alle späteren die Bedeutung gelernt hätten, zu dieser Schöpfung sollte gekommen sein, da er sie ja nirgends „lernen" konnte, falls man nicht sämtliche Symbole zu bloßen Phantasievorstellungen S^2, und zwar zu phantasievollen Zeichen deklassieren will. Dies verbietet aber ihr innerer logischer Bau, d. h. die Notwendigkeit der Verschiebung der Sinndimension. Man kann jedes Symbol für Phantasie erklären, nicht umgekehrt, was man leicht an Beispielen religiöser Symbole sich klar macht. Die Vorstellung der Dreieinigkeit ist von der mathematischen, physikalischen, biologischen Erkenntnis her beurteilt Unsinn, von der Phantasie her gesehen ein Kindermärchen, aber wer sie nur als Unsinn oder Phantasie versteht, hat sie überhaupt nicht begriffen, denn muß man sie schon Phantasie nennen, so ist sie doch mehr als das, sie ist ein Symbol von nicht zu überbietender Ausdruckskraft, wobei es dann gar nicht auf die Phantasievorstellung ankommt,

sondern auf das damit Gemeinte. Es scheint mir nun tatsächlich psychologisch richtig, zuzugeben, daß ebenso wie jede andere Vorstellung, z. B. Stirnschmuck, prinzipiell auch jede Phantasievorstellung zu einem Symbol werden kann, und daß auch hier etwas „hinzukommt", nämlich die Versetzung der Vorstellung als „Element" in die höhere Sinndimension. Daß der Symbolschöpfer zuerst das zu Symbolisierende S^3, d. h. das, was symbolisch ausgedrückt werden soll (z. B. die Rangstufe), haben muß, ehe er das Symbolisierende S^2 (die Krone) sucht, führt zu der Frage, was denn eigentlich das zu Symbolisierende seinem Inhalt nach sei bzw. eigentlich was das Symbolisierende S^2 inhaltlich wird, sobald es als Symbol S^3 verstanden worden ist, was also sein Sinn, der eigentliche Inhalt des Symbols sei? Ich sage hier Inhalt, denn Sinn könnte als bloßer Zweck verstanden werden. Der Zweck des Symbols ist, auf jenen Inhalt hinzuweisen; es ist ein Mittel zu diesem Zweck. Deshalb ist die irrtümliche Verwechslung von Zeichen und Symbol so naheliegend, so häufig. Das Symbolisierende S^2 (die Krone) ist allerdings ein Zeichen für das Symbolisierte. Aber erst dies letztere, die Würde, ist der Inhalt des Symbols und Würde ist kein Zeichen. Der Symbolschöpfer hat also in diesem Beispiel zuerst die Vorstellung der Würde und danach die der Krone (des Szepters, des Purpurs usw.). Der Zweck des Symbolisierens, also des Aktes selbst, ist in umfassender Allgemeinheit nur paradox definierbar: Offenbarung des Geheimen, geheime Offenbarung. Das Symbol hat zwei „offenbare" Bedeutungen zugleich, die offenbare, d. h. jedermann zugängliche vordergründige von S^2, und die geheime, nämlich die durch die erste verhüllte und doch zugleich offenbarte, die nur dem Symbolverstehenden zugängliche hintergründige von S^3. Das Motiv des Symbolisierens kann darin liegen, daß jenes zu offenbarende Geheimnis sich nicht anders offenbaren läßt (heilige Geheimnisse), oder daß man es nicht offen offenbaren darf (sexuelle Geheimnisse), oder nicht offen aussprechen will aus Geheimtuerei, d. h. Spiel. Das Schwerge-

wicht liegt bei manchen Symbolen im Verschleiern von etwas eigentlich Offenem, bei anderen im Öffnen von etwas Verschleiertem.

Eine ausführliche Psychologie des Symbols fordert ein eigenes Buch. Die vorhandene Literatur über dies Gebiet ist noch sehr zersplittert, die Untersuchung der Symbole nach Sachgebieten läßt kaum zum Bewußtsein kommen, daß alle Symbole psychologisch etwas Gemeinsames haben müssen. Nur Silberer[1] hat die sexuellen und religiösen (mystischen) Symbole unter gemeinsamem Blickpunkt zu sehen gesucht. Das „Titanische", das aus der Psychoanalyse erforscht ist, wird von ihm mit dem Agogischen der Alchemie (Hermetik) in einer Weise in Parallele gesetzt, daß Dinge, die dem aufklärerischen Geist bis vor kurzem als Unsinn galten, plötzlich einen Sinn bekommen, der in Tiefen (oder Höhen) leuchtet, die bisher der Psychologie unzugänglich waren, sie rühren nämlich an den „Grund".

Innerhalb der Psychologie haben wir es nicht mit dem Grund selbst zu tun, der außerhalb dieser Disziplin liegt, obwohl die Seele ihrerseits in diesem Grunde ruht und lebt, wohl aber bildet ein Gebiet der Psychologie die Vorstellung vom Grunde bzw. die gesamte Menge von Vorstellungen, die sich unmittelbar auf den Grund beziehen. Daher habe ich zwar hier die Pflicht zu sagen, was ich mir unter „Grund" vorstelle (soweit sich das sagen läßt), nicht aber kümmert mich hier die außer der Grenze der Psychologie liegende Frage nach seiner Realität oder Seinsart.

Die Seele als sinnhafte, gegliederte Figur — ihre Glieder sind Wahrnehmung, Zielung, Gefühl, Vorstellung — ruht wie jede Figur in einem ihr zugehörigen Grunde, der nicht selbst Glied der Figur ist, von dem aber die Seele eine Vorstellung hat. Dies Verhältnis von Figur zu Grund ist paradigmatisch veranschaulichbar durch das vom Dreieck zur Fläche, in der es liegt. In der Ebene können nur ebene Dreiecke ruhen, in der Kugelfläche nur sphärische, auf dem Ellipsoid nur ellipsoidische. So ist die

[1] H. Silberer, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien 1914.

Seele durch ihren Grund vorbestimmt. Stelle ich mir in meiner Phantasie das ebene Dreieck als beseelt vor, dann darf ich phantasieren, es würde eines Tages bemerken, daß es innerhalb einer unendlichen Ebene nur ein endlicher Abschnitt ist, daß in ihr auch noch sehr andere Ausschnittfiguren möglich sind (Vierecke, Kreise usw., die es sich selber einzeichnen könnte), daß die Ebene unabhängig von ihm existiert — vorgegeben ist — und als sein Grund außerhalb liegt, daß es selbst die Kreatur des Grundes ist. Die Ebene liegt neben und „unter" dem Dreieck, aber das Ebene liegt im Dreieck. So ruht die Seele in Gott als ihrem Grunde, aber das Göttliche liegt in der Seele.

Das Wort religio bedeutet wörtlich Rückbindung. Die schlechthinige Abhängigkeit — wie das sphärische Dreieck schlechthin abhängig ist von seiner Kugel — ist schlechthinige Gegründetheit. Die hieraus entspringende Ergebenheit in Wille und Gnade des Grundes ist Gefühl, und die mancherlei anschließenden Gefühle von Sicherheit, Trost usw., die man alle mit dem Begriff der Frömmigkeit umfaßt, dürfen als Gefühle weder mit der Vorstellung vom Grunde, noch gar mit dem Grund selbst verwechselt werden. Eine Religionsphilosophie ist nicht identisch mit einer Psychologie des Frömmigkeitsgefühls.

Die Seele des Kindes weiß nichts vom Grunde, in dem sie ruht; und wie jeder Mensch nur langsam in den Glauben hineinwächst, ist auch für die Geschichte der Menschheit ein frühstes areligiöses Stadium anzunehmen. Atheisten von heute sind keine Kinder, sie sind nur beschränkte Menschen, wenigstens in diesem Gebiet beschränkt, Kümmerformen, wie etwa taube oder unmusikalische, die sonst hochbegabt sein können. Sie sind doppelt beschränkt, wenn sie den Religiösen die Religion verbieten wollten wie jemand, der nicht nur bemitleidenswerterweise unmusikalisch ist, sondern außerdem so anmaßend wäre, daß er Musik allen Mitmenschen verbieten wollte. Für den Psychologen ist der Atheist wie der Theist Problem, nicht Gott selbst. Der Urmensch muß ein „Vormensch" gewesen sein, solange er noch

keine Beziehung zum Grunde hatte, ein Keim, keine Kümmerform. Manche Forscher konstruieren eine Urkultur, die schon den Monotheismus besitzt (Schmidt-Koppers); jedenfalls muß diese Frage völlig vorurteilslos gestellt und beantwortet werden, gleichgültig ob man sie von der Kindheitspsychologie oder der Ethnologie her zu beantworten sucht. Die Religionsentwicklung gibt in ihren einzelnen Stufen in unabsehbar bunten Varianten die Vorstellungen des Grundes an, die im entwickelten Erwachsenen hoher Kultur meist noch in Rudimenten zugleich fortbestehen. Das Alter der einzelnen Vorstellungsart und die Rekonstruktion der historischen Stufen mag strittig sein, das gleichzeitige Bestehen im heutigen Menschen bietet der Psychologie die sämtlichen Arten von Glaubensvorstellungen, von denen ich einige hier nenne.

Der Ausdruck „mana", den die Melanesier für die unsichtbare Kraftausstrahlung in jedem wirksamen Ding gebrauchen, wird neuerdings (von Jung) für die tiefste geheimnisvolle Kraft der Seele in Anspruch genommen. Werner konstruiert aus diesem mana eine früheste primitive Weltanschauung: den Pneumatismus, dessen Hauptkennzeichen sich nach Forschungen Keyners auf fünf Teilvorstellungen zurückführen lassen[1].

„1. Jedes Wesen besitzt ein Pneuma, von dem es völlig durchdrungen wird. 2. Das Pneuma ist durchdringlich, räumlich ausgedehnt, unsichtbar, es unterliegt dem Gesetz der Effulguration, d. h. es kann auf die nächste Umgebung ausstrahlen, ohne an Eigenkraft abzunehmen. 3. Die Fähigkeiten eines Menschen oder einer Sache sind im Pneuma begründet. Das Pneuma eines guten Menschen ist gut, das eines bösen Menschen böse. 4. Das Pneuma ist übertragbar, die Übertragung geschieht durch Berührung. Eine Traglast wird schwerer durch Berührung mit einem schweren Gegenstand. 5. Das Pneuma ist isolierbar und ableitbar

[1] Heinz Werner, Die Ursprünge der Metapher, Leipzig 1919 (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, herausg. von F. Krueger, Heft 3), S. 38. Dort auch die Hinweise auf die ethnologische Originalliteratur.

gleich der Elektrizität. So hindert auf Neu-Guinea Lianensaft das Ausströmen der Seele aus dem Körper."

In dieser Weltanschauung ist Physik und Psychologie diffus enthalten, sie besitzt keimhaft so umfassend alles Spätere, daß man gestehen muß, die höchstentwickelte Psychologie und Religion enthalten immer noch die Vorstellung des Pneuma als objektiven Geist und heiligen Geist, bzw. die des mana als Entelechie, Psychoid usw. Man hat dem Pneuma und Mana wissenschaftlich viel Boden abgewonnen und sie immer weiter zurückgescheucht in fernes Dunkel, aber erreicht hat man sie nicht, höchstens aus Mangel an eigener Tiefe geleugnet. Aus dieser Weltanschauung entspringt Aberglaube und reine Religion. Beide beruhen auf dem Trieb nach Erkenntnis des Absoluten. Da nun das Absolute nur ahnend erschaubar ist, läßt es sich — außer durch logische Ausdrücke wie es das Wort „absolut" als Korrelat zu „relativ" exemplifiziert — nur durch Symbole ausdrücken. Aus der inneren logischen Struktur des Symbols ergibt sich die Gefahr, daß der Symbolempfänger, statt an das zu Symbolisierende zu glauben, an das Symbol S^2 glaubt. Die gesamte Religionsgeschichte besteht aus diesen zwei nebeneinander herlaufenden Entwicklungsketten: der in unabsehbarer Buntheit rankenden Phantasie des Aberglaubens, der an die symbolisierenden Werke S^2 glaubt und der in geradlinig einfacher Linie fortschreitenden echten Offenbarung. Es ist nicht wahr, daß der Mensch diese zwei Arten nicht unterscheiden könne. In Europa glauben heute die weitaus meisten nicht mehr an Jagdzauber, Regenzauber, Fruchtbarkeitszauber; jeder kann an diesen Geistesgebilden studieren, wie sich beim Primitiven die pneumatische Vorstellung in das emotionelle Wunschleben eindrängt und beim Jagdzauber die ursprünglich völlig sachliche Methode der Verkleidung des Jägers als Strauß oder als das sonst zu jagende Tier (die ein Täuschungsmittel ist, um sich auf Bogenschußweite nähern zu können) in die Vorstellung wandelt, die Verkleidung allein sei schon das Pneuma, weshalb man vor

Beginn der Jagd Zauberhandlungen vornimmt, etwa das Abbild des Tieres mit dem Speer durchsticht. Verkleidung ist ursprünglich gar nicht Symbol, aber alles Symbol ist im gewissem Sinn Verkleidung, d. h. das Symbolisierende S^2 ist die Verkleidung, in der das zu Symbolisierende auftritt. Beim Magier ist die magische Handlung (mit magischen Gegenständen, Worten, Gebärden) die Verkleidung des vorausgesetzten Mana, der geheimen Kraft des Magiers; da diese nur in der Phantasie besteht, ist eine starke Suggestion nötig, um den Glauben an die magische Handlung durch alle Mißerfolge hindurch aufrecht zu erhalten. Leichtgläubigkeit, Hoffnungen, Erklärung des Mißlingens aus Mängeln des Magiers usw. führen zu äußerst komplizierten und durch ihre Vieldeutigkeit kaum nachprüfbaren Systemen, wie z. B. die Astrologie und Anthroposophie, die sich Jahrtausende forterben und ihre abergläubischen Verehrer finden: das Pneuma wird dann in das Horoskop verschoben oder etwa in eine ganz einfältige Zaubermethode des Umdrehens der Erlebnisse mit dem Versprechen, daß, wenn man sich nur genug übt, die Erlebnisse des Tages verkehrt herum sich vorzustellen, man den nötigen Schwung bekommen werde, um seine eigene Präexistenz zu schauen; als ob man beim Aufsagen des Alphabetes verkehrt von z her über a hinaus käme; daß diese Steinersche Methode sich auf bekannte Erlebnisse anwenden läßt, ist klar, wie man daran in Unbekanntes vordringen soll, ist so wenig einzusehen, wie die Erzwingung des Jagdglücks durch den Jagdzauber. Dabei handelt es sich überhaupt um kein Symbol, sondern um eine Methode, sich an die eigene Geburt, Konzeption und darüber hinaus zurückzuerinnern, wobei die Präexistenz als Faktum garnicht erst diskutiert zu werden braucht.

Der Kampf gegen den Aberglauben geht wie ein roter Faden neben dem goldenen des Glaubens einher. Das alte wie das neue Testament sind die beste Quelle zum Studium beider. Die Verschiebung des echten Glaubens in die Werke, in die Erfüllung von Gesetzen gehört hierher, soweit solche Gesetze eigentlich

Symbole sind, der Kampf gegen die „Götzen", die Warnung vor den falschen Propheten (Marc. 13, 22) — man braucht nur aufmerksam zu lesen. „Denn es ist nichts verborgen, das nicht offenbar werde, und nichts Heimliches, das nicht hervorkomme. Wer Ohren hat zu hören, der höre!" (Marc. 4, 9.) Ohren zum Hören der Symbole sind nicht die Ohren zum Hören der Worte. Überall steht hinter den Gleichnissen Jesu das Unsagbare und wird offenbar. In Marc. 4, 11 stehen — nach dem Gleichnis vom Sämann, das Jesus vor der Menge vortrug — die unmißverständlichen an die Jünger gerichteten Worte: „Euch ist's gegeben, das Geheimnis des Reiches Gottes zu wissen; denen aber draußen widerfährt alles durch Gleichnis[1]." Es ist möglich, daß die Konzentration auf S^2 überhaupt, auf wissenschaftliche Erkenntnis der Natur und auf Herstellung (Techne) von Wirklichkeitsphantasien, den einseitig eingestellten Menschen die Fähigkeit, Symbole zu verstehen, unterbindet. Die Ernüchterung des Lebens auf lauter Vordergrundansicht, auf Oberfläche, mag mit zu einem Durst nach dem Grunde führen, nur erliegen diese Menschen auf halbem Wege, sie sind derart auf S^2 eingewöhnt, daß sie das Symbolisierende S^2 mit dem Symbolisierten, das im Symbol S^3 gemeint und enthalten ist, verwechseln. Die heutige Welt, wenigstens die zivilisierte, scheint mehr Abergläubische zu enthalten als Religiöse. Nicht nur die Halbgebildeten, die an Astrologie, Spiritismus, Orakel, Unglücks- und Glückszahlen, geheime Bedeutungen von Rechts und Links usw. glauben, wie die römischen Auguren an die der Opfereingeweide und des Vogelflugs glaubten, gehören hierher, auch die vielen im

[1] Heinrich Weinel sagt in seinem ansprechenden Buch: „Die Gleichnisse Jesu" (Aus Natur und Geisteswelt, Heft 46, Leipzig 1910³, S. 46), daß der Evangelist diese Verse 4, 10—20 in seine Quelle eingefügt habe; bei Marcus fange das verderbliche Deuten im Sinne von Allegorien an. (Hier die Vögel als Satan gedeutet, vgl. bei Weinel, S. 15, 33, 42, 67.) Aber auch bei der schlichten Auffassung der Gleichnisse, die in ihrem Gesamtsinn einen anderen höheren Sinn meinen — ohne daß die Einzelheiten des Gleichnisses für sich der Reihe nach ihre Beziehung zum dahinter stehenden Sinn hätten — bleiben Gleichnisse immer Symbole, Sinnsymbole und genauer Sinnspielsymbole: Sinnspiele als Symbole. Sie sind im Neuen Testament ästhetisch prägnant und oft genug hoch poetisch.

echten Glauben Lebenden, die nebenher zahllose Bindungen und Ängste in sich herumschleppen, von denen die Religion und ihre Symbole just befreien sollten. Psychologisch ist mit diesem Unterschied von Glauben und Aberglauben ein Wertunterschied verknüpft analog dem von Kunst und Kitsch. Der Aberglaube ist die Kitschgläubigkeit der in der Sphäre der Religiosität wertlosen oder minderwertigen Personen. Für die Psychologie sind die Wertlosen genau so interessant wie die Wertvollen, für sie besteht die Wertfrage erst, wenn sie durch die Erkenntnis der Reihe von abergläubischen zu gläubigen Vorstellungen aufgetaucht ist. Wertunterscheidung setzt eine gewisse Zahl von Wertverschiedenheiten voraus, die zunächst in völlig neutraler, nicht wertender Haltung zu konstatieren sind.

Um diese Skizze der Vorstellungsgattungen abzuschließen, sind zwei singuläre Vorstellungen noch zu nennen. Die eine ist die des Grundes selbst. Die Vorstellung vom Grund der Seele ist als psychisches Phänomen Sinn S^2. Das Intendierte, der Seelengrund, der sich wie die Ebene zum ebenen Dreieck verhält, ist ebenfalls S^2. Durch den Seelengrund hindurch stoßen wir auf den noch tieferen des Vorstellungsgrundes. Dieser Vorstellungsgrund ist der menschliche Geist, der alle Möglichkeiten in sich trägt, die in der Vorstellungswelt des Menschen entstehen können. Dieser Geist ist in Relation zur Einzelpsyche die Idee des Menschen, zu der sich der Mensch ausweiten kann. Ein Vertiefen dagegen und Überschreiten des eigentlich Menschlichen liegt in der zweiten singulären Vorstellung der nur durch Symbole erreichten Vorstellung der Gottheit als des Absoluten schlechthin. Gott selbst als das Intendierte, also nicht als Vorstellung von Gott, die S^2 ist, Gott selbst läßt sich nicht einer Sinndimension einordnen. Der Sinngrund der Seele ist nicht der letzte Grund, er ruht in Gott, der vielleicht unendlich viele Sinndimensionen hat; es ist reine Phantasie, hierüber etwas Positives auszusagen. Meine frühere gleichnishafte Ausdrucksweise: wie das Dreieck in der Ebene, so ruht

die Seele in Gott, enthielt unausgesprochen diese Mehrgründigkeit, die unergründlich ist. Allein der Mensch ist nicht immer bescheiden, er ist sich seiner Grenzen nicht immer bewußt oder respektiert sie nicht und redet über Gott aus seiner Phantasie heraus, als stünde er vor ihm und könnte ihn wie jedes Objekt der Außenwelt wahrnehmen. Auch jener vergeistigte Monotheismus, der jedes Abbild verbietet, schwelgt oft genug in völlig unbeweisbaren Behauptungen über Eigenschaften Gottes und gibt seine Phantasien für Erkenntnisse aus. Auch dies gehört in die Psychologie, die hier dem Irrtum und seinen psychischen Gründen (causis) nachgehen darf, ohne die Aufgabe zu haben, selbst eine richtige Gottesvorstellung aufzustellen, was Sache der Theologie bleibt oder der Offenbarung selbst. Diese Offenbarung ist nicht eine von außen tönende Stimme Gottes, es ist die ewige, stündlich jedem zugängliche Offenbarung in seinem tiefsten Innern. Die irrige Vorstellung von einer Offenbarung, die von außen kommt, ist wie jede irrige Vorstellung Thema der Psychologie. Die Frage nach Irrtum führt zuletzt auf die der Gültigkeit der Logik zurück. Gottes Phantasie (wenn man so etwas sagen darf) ist unendlich, aber für ihn ist die Logik „offenbar" ebenso verbindlich, soweit es sich um die wirkliche Welt handelt, wie für den menschlichen Geist, der in seinen richtigen Erkenntnissen und den „echten" Offenbarungen Anteil hat am Absoluten. Soweit er diesen Anteil erlebt, erlebt er Ewigkeit. Dies dürfte der Kern des Unsterblichkeitsglaubens sein, der nur getrübt wird durch die Phantasievorstellung bzw. die Symbolik von der Unsterblichkeit auch der naturhaften Teile der Seele: der Wahrnehmung, der Zielung, des Gefühls und sogar des Leibes. Die Auferstehung des Fleisches mag Symbol sein für die Ewigkeit des Geistes, nur als Symbol hat diese Vorstellung Sinn. Die Phantasiewelt des menschlichen Geistes, neben der „Wirklichkeit" eine „zweite Wirklichkeit", kann man sich logisch nur in einer höheren gemeinsamen Möglichkeit eingebettet denken. Sie ist jene Wesenheit, auf die der Intellekt sich richtet:

der absolute Geist, der mit einer dünnen Schicht als „Sinnebene", „Vorstellungsebene" die menschliche Innerlichkeit sozusagen durchschneidet und eine untere Zone naturhafter Seele von einer oberen Zone der Geistigkeit trennt. Die Sinnebene, die wir erleben, ist nur eine dünne Schicht von der Unendlichkeit des göttlichen Geistes. Es ist eine uralte Weisheit: der Mensch ist nicht Gott, aber Gott hat ihm von seinem Geist etwas geschenkt.

5. Das Erleben. Die Biologie untersucht das Leben, die Psychologie das Erleben. Unter Erleben ist das dynamische Funktionieren der vier Seelenorgane (Wahrnehmung, Zielung, Gefühl, Vorstellung) zu verstehen. Die Beteuerung, daß die Seele eine Ganzheit ist, bliebe eine leere Phrase, könnte man nicht sagen, woraus die Ganzheit besteht. Aber auch die Feststellung und Unterscheidung der vier Glieder innerhalb ihrer Ganzheit als Ganzteile genügt nicht, das Ganze besteht nicht nur aus Teilen, es ist eine Arbeitseinheit mit gemeinsamem Ziel und Ergebnis. Es wäre wohl meist zutreffend, wenn man diese Ganzheit als Durchdringung der vier Phänomen-Klassen bezeichnete; aber auch diese nur formale Angabe genügt hier nicht. Wie der Akkord als formale Verschmelzung von vier gleichzeitigen Tönen auch noologisch mehr ist als die Summe der Töne, so hier das Erleben als Gleichzeitigkeit und wechselseitige Mitleidenschaft der vier Seelenorgane mehr und noologisch etwas Neues gegenüber den isolierten Funktionen des Wahrnehmens usw. Unter Erleben verstehe ich nicht nur Wahrnehmen für sich, oder Vorstellen für sich usw., sondern ebenso auch die psychische Dynamik, die wie ein Treibriemenwerk von der Wahrnehmung zur Vorstellung, zum Gefühl, zur Zielung führt, und immer alle zugleich in Schwung setzt und so erst die Ganzheit ausmacht. Das Wort Treibriemen muß man aber gleich wieder fallen lassen, nachdem es seinen bildhaften Dienst getan hat. Denn das Erleben ist kein fünftes Glied der Seele, so wenig das Laufen der vier Räder eines Wagens ein fünftes Rad

bedeutet. Erleben kann bewußt werden — als Vorstellung des Erlebens —, Erleben selbst kann unbewußt sein, ich „weiß" nicht immer, daß ich auf meiner Wanderschaft ein Ziel habe, obwohl ich selbstverständlich immer das Ziel weiß (aber nicht das Haben). Aber hier in der wissenschaftlichen Überlegung muß uns die Vorstellung des Erlebens bewußt und klar werden. Die Sprache ist reich an Worten für verschiedene Arten des Erlebens, viele dieser Erlebenszustände findet man in den Büchern und Abhandlungen der Psychologen dort genannt, wo sie eigentlich nur von Gefühlen oder nur von Empfindungen, nur von Zielungen reden wollen oder zu reden meinen. Daß ich bei der Einzelbesprechung der Gefühle und Zielungen so wenig Beispiele nannte, liegt daran, daß ich Komplexe des Erlebens, nur weil sie Gefühl und Zielung sehr stark beigemischt enthalten, nicht als isolierte Gefühle oder Zielungen angeben mochte. Die Urzielungen sind blind, d. h. nicht von Zweckvorstellungen begleitet, aber kaum je ohne Gefühl, meist verknüpft mit Wahrnehmung (mindestens des eigenen Leibes). Konnte ich dort voraussetzen, daß die gedankliche Isolierung gelingt, so kommt es jetzt darauf an, sie dadurch aufzuheben, daß man für die Komplexion das neue Wort nennt: ihren Namen; z. B. ist Zielung, die sich mit Vorstellung durchdringt das, was die neuere Psychologie mit einem einzigen Wort Strebung benennt. Die bloße allgemeine Angabe, ein bestimmtes Erleben bestehe aus Zielung, Vorstellung, Wahrnehmung und Gefühl, besagt wenig, da jedes Erleben daraus besteht. Die genaue Analyse führt erst eigentlich in das unendliche Labyrinth menschlichen Daseins.

An der Spitze dieser Art psychologischer Analysen stehen die Untersuchungen über die Wahrnehmung, wenn diese Untersuchungen sich nicht ängstlich an diesen Ausgangspunkt binden, sondern von da aus das Gesamterlebnis zu erfassen suchen. Dann bleibt man weder bei den physiologischen Fragen und ihren geometrischen, physikalischen und chemischen Unterlagen stehen, noch bei den Fragen der Raumwahrnehmung und Lichtempfin-

dung, sondern beobachtet auch ihre Verknüpfung mit Vorstellungen. Ohne mich auf dies weitschichtige Gebiet einlassen zu wollen, sei gesagt, daß dies die systematische Stelle ist, wo die Begriffe der Einbildigkeit und Vielbildigkeit hingehören. Sie ergaben sich mir erstmalig aus dem Vergleich von Bauten der Renaissance mit solchen des Barock[1], sie verweisen auf den dividualen Stil innerhalb der Lichtform, aber sie sind sowohl von den Begriffen der Totalität und Partialität verschieden, wie von denen der sinnhaft gemeinten Polarität (innerhalb der Unität): dem Anorganisch-Toten und dem Organisch-Lebendigen, weil sie psychologisch gemeint sind: als Reaktion der Psyche auf jene sachlichen Gegebenheitsarten, als Verknüpfung jener zwei polaren Arten von Wahrnehmungen mit zwei entsprechend polaren Arten von Vorstellungen. Die Wahrnehmung räumlicher Gegenstände erfolgt in Verbindung mit ständiger Ortsbewegung der Augen, des Kopfes und des ganzen Leibes. Zahllose Einzelwahrnehmungen, die selbst schon sehr kompliziert sind und den Tiefenraum vermitteln, verschmelzen zu stetigen Folgen von Gesichtseindrücken. Aber je nach dem dividualen Stil bzw. je nach der Unitätsart des Gegenstandes entsteht die Vorstellung einer Hauptansicht, in der sich der Gegenstand erschöpfend darbietet, oder die eines Wettbewerbs vieler mehr oder weniger gleichwertiger Ansichten, der den Gegenstand unerschöpflich erscheinen läßt.

Soweit es sich nur um diese Verknüpfung von Wahrnehmungen des Gegenstandes mit einer generellen Gattung von Vorstellung handelt, sind die psychischen Komplexe von Einbildigkeit und Vielbildigkeit Probleme der allgemeinen Psychologie. Allein es ist kaum möglich, bei jener Verknüpfung Halt zu machen und zu verschweigen, daß jede der beiden Arten sich mit Zielungen und Gefühlen verbindet. Einbildigkeit erzeugt die Zielung auf innere Sammlung, auf Unabhängigkeit und Freiheit, das Gefühl der Geborgenheit und Unangefochtenheit,

[1] Entwicklungsphasen d. neueren BK. 1914, S. 125 ff.

das Gefühl des Selbstvertrauens; Vielbildigkeit dagegen erzeugt die Zielung der Unruhe, Hingabe und Auflösung, den Trieb, die vielen Eindrucksmöglichkeiten auszukosten, auszuschöpfen, sowie das Gefühl der Gebundenheit an dies lockende Objekt, das der Abhängigkeit von ihm und Unfreiheit überhaupt. Es ist klar, daß diese letztere Verknüpfung der Vorstellung mit dem Gefühl in die Region der Mutation führt. Psychologisch wird dadurch die Mutation vielleicht erst richtig erhellt, daß an diesem Fall ihrer Auslösung von der Wahrnehmung her die komplexe Gegebenheit aller vier psychischen Erlebensklassen deutlich wird. Die Mutation als Sprung in das Gefühl wird weniger befremdend, wenn erkannt wird, wie klein bei der Nähe der Gebiete dieser Sprung eigentlich ist.

Sprachlich wird durch die Verbform des Wahrnehmens, Vorstellens usw. auf die Tätigkeit, die Tat der Seele, hingewiesen. Man spricht von einzelnen Akten. Jeder Lebensakt stellt ein Geflecht von Akten dar, das näher besehen von überraschender Komplikation ist, wobei bestimmte Erlebnisweisen selbst wieder Komponenten höherer Komplexe sein können. Die Aufmerksamkeit ist dafür ein gutes Beispiel. Aufmerksamkeit hat verschiedene Grade von sogenannter Unaufmerksamkeit, Zerstreutheit über bloßes Bemerken, Beachten, Sichinteressieren, über Beobachten zu schärfster Konzentration. Die Unaufmerksamkeit ist nur Negation des Festhaltens eines Zieles, das Sichtreibenlassen von äußeren Situationen, die unsere Aufmerksamkeit — ich untersuche nicht wie — bald fesseln, bald abstoßen, sie besteht in einer leicht, rasch, widerstandslos wechselnden Hingabe. Aufmerksam sind wir auch in unseren Träumen, bei Gedankenflucht, bewußt gesuchter Zerstreuung. Ziellosigkeit, Zielwechsel und Zielbeharrung sind die Stufen. In jedem Fall liegt ein Zielen vor, in jeder Stufe ist das Ziel beliebig variabel. Dies Ziel ist bei Sichtreibenlassen die Wahrnehmung, die sich ohne Zutun bietet, bei eigener Wahl die Vorstellung von etwas. Dies kann auch Vorstellung von einem Gefühl sein, das ich wünsche und zu erleben

suche. Die Aufmerksamkeit ist immer eine Art von Strebung. Die Zerstreuung und sogenannte Unaufmerksamkeit sind gewollte oder auch nichtgewollte Willensentspannungen, aber in den „gewollten Entspannungen" des Willens liegt Willen und in den ungewollten, z. B. bei Gedankenflucht, bleibt entweder ein Willenswiderstand gegen diese Gedankenflucht oder eine Hingabe an sie, die abermals eine Willensabart bedeutet. Willen ist selbst eine Abart der Strebungen. Die Aufmerksamkeit variiert also außer mit dem Ziel, d. h. der Wahrnehmung und Vorstellung auch mit der Strebung. Ich kann meine Aufmerksamkeit in der Art des Wünschens, Hoffens, Suchens, Meidens, Forschens, Begehrens, Wollens, Handelns abwandeln. Jede Art ist mit einem Gefühl verbunden und kann ihre Wurzel in einem Gefühl haben. Der Neidische wünscht, hofft, begehrt, handelt aus dem Neidgefühl heraus, das eine Abart des Ichgefühls ist. Aufmerksamkeit ist enthalten in der Sorge, in der Furcht, in Liebe und Haß, im Begleitgefühl des Spielens und der zweckhaften Arbeit; jedesmal ist „das Ganze" sinnhaft etwas Neues, worin die herauspräparierbare Erlebnis-Komponente der Aufmerksamkeit sich mitverändert. Dies ist wohl mit ein Grund, warum die Ganzheitler so besorgt die Analyse meiden möchten; aber dieser ihr Zustand von besorgt ängstlichem sich auf die Ganzheit konzentrieren, ist selbst nur eine Abart dessen, was hier zur Frage steht. Diese Sorge, Angst vor Analyse, Abneigung gegen Faktoren oder Komponenten und auch der entgegengesetzte Zustand des zielsicheren, streng wissenschaftlichen Erkennens des die Ganzheit konstituierenden Geflechts psychischer Akte ist eine Abart des Erlebens. Beide Arten sind nur in einem noch darüber gelagerten Akt unterschieden; die Meinung, die Überzeugung, der Glaube, auf dem richtigen Wege zu sein, ist beiden streitenden Seelen gemein, der eine hat diese Überzeugung, der andere jene. Der Akt der Überzeugungsart ist es, der zu jenen Akten der Aufmerksamkeit hinzukommt, mit dem der Psychologe (voll Sorge, Mut und Liebe) sich den Ganzheiten von Sorge oder Furcht oder Haß

zuwendet, eine Vorentscheidung genereller Art für ein großes Problemgebiet. Die Entscheidung über die Richtigkeit dieser Vorentscheidungen — die des Ganzheitlers, daß man nicht die Teile herausheben dürfe, die des Teilheitlers, daß man im Gegenteil dies müsse — verweist auf einen neuen Akt, den der Kritik. Kehrt man aber zu der Betrachtung des Beispieles selbst zurück, zur Sorge — ob ich die mir gekündigte Hypothek rechtzeitig aufbringe, ob mein erkranktes Kind gesund wird, ob ich dies Buch je vollende —, so muß man doch einsehen, daß es Zeiten gibt, da man mehrere, ja unerträglich viele Sorgen zugleich hat, deren jede fortdauernd dasteht, jede einzelne bekämpft, behoben werden will, und in ihrer Vordringlichkeit im Ganzheitskomplex allgemeiner Bewegtheit, Ratlosigkeit, Verstimmtheit ihre Rolle spielt; daß aber zwischendurch es andere Zeiten gibt, da man alle Sorgen vergißt und froh sein Tagewerk vollbringt. Also nicht nur die Aufmerksamkeit ist ein in sich noologisch ganzheitliches Bündel von Faktoren, ebenso bei wechselnder Aufmerksamkeit die Stimmung, die sich über Stunden hinweg gleichmäßig erhalten, durch Wochen und Jahre einen Grundton — von Optimismus oder Pessimismus — bewahren kann; und jede solche Dauerstimmung kann sich mit einer Abart der Aufmerksamkeit, dem Sichflüchten in Zerstreuung, dem Beharren in zielsicherer Konzentration verbinden und zu einer höheren Einheit des Lebens verschmelzen. Getrennt variabel von Aufmerksamkeit und Stimmung kann eine Überzeugung, ein Glaube oder ein Schwanken der Meinung, ein Zweifel an allem, eine Seele beherrschen, ja ein ganzes Zeitalter aufrichten bzw. vergiften.

In dieser hier angedeuteten Psychologie des Erlebens werden diejenigen „Erlebnisse“ immer ein besonderes Problem bilden, die aus dem gleichmäßig hinrollenden Strom des Alltags und der Gewohnheit herausragen, weil sie für die Psyche eine dauernde Bedeutung gewinnen. Eine sich anspinnende Freundschaft, eine tiefe Liebe, ein aufschimmerndes Problem, ein fremdes Land,

ein Werk eines großen Geistes, ein erschütterndes Leid, ein Damaskus kann uns zum Erlebnis, zum Richtpunkt werden für Teile unseres Seelenlebens für Lebensabschnitte, mitunter für die ganze Seele und für immer. Die Seele bekommt plötzlich feste Achsen an Stelle eines zusammenhanglosen Ausgeliefertseins an alles, was heranbrandet. Struktur und Ordnung sind die formalen Seiten dieser Umstellung, noologisch ist entscheidend — nicht daß eine Achse entsteht, sondern — wohin sie weist: auf das Du, die eigene Lebensaufgabe, auf Gott. Die Seele kann viele solche Achsen haben, die sich die Waage halten oder sich einer einzigen unterordnen. Was eine Zeit lang die Seele beherrschte — eine Freundschaft, eine Liebe, ein irdischer Wunsch —, kann von einem neuen Erlebnis übertönt werden. Die alten Erlebnisse scheinen dann tot und waren Leitersprossen, die unter uns zurückbleiben, aber immer noch da sind, oder in manchem Lebensschicksal Leitersprossen, von denen man herabsinkt. Die Erlebnisse, die Erlebens-achsen, und Zielpunkte werden Sinn, der die ganze Seele packt, ausfüllt, färbt, ohne daß doch die Seele selbst mit diesem sie durchdringenden Sinn identisch wäre. In den Erlebnis-achsen, so verschieden die Erlebnisse ihrer Art nach sind, kehren immer bestimmte Hauptrichtungen wieder. Hier ist die Stelle, wo sich in das System der Psychologie der Begriff der Sinnrichtung einordnet. Es sind Hauptklassen des Erlebens; sie erfassen das Ich, das bedeutet Seele samt Leib; entspringen aber in der Seele und haben von innen her — psychologisch — gesehen einen anderen Aspekt als von außen her. Denn von außen her erklären sie sich als logisch mögliche Beziehungen des Ichs zur Außenwelt, von innen her als Vorherrschaft je eines der vier Seelenorgane. „Von außen" heißt: in Betrachtung der Psyche meines Mitmenschen, wobei ich die Brücke zwischen seiner Seele und der uns beiden gemeinsamen übrigen Außenwelt zu seiner Seele hinzurechne, „von innen" heißt: in Selbstbetrachtung, wobei die Brücke zwischen meiner Seele und der Außenwelt, die Ganzheit der Sinnesorgane, zwar

als Teil meines Ich, aber eben nur als Brücke verstanden wird.

Die profane Sinnrichtung entspringt aus der Wahrnehmung und endet in ihr. Die Beziehung von Welt und Seele läuft zwar ununterbrochen über die Brücke des Leibes hinaus, zurück und wieder hinaus, sie erweckt Zielungen, die über die Brücke wieder hinaus in die Welt verstoßen, sowie Vorstellungen und Gefühle, aber ihr Schlußziel ist das profane Werk, das „beseelte" Außenwelt ist, objektivierte Subjektivität. Man darf sich nicht dadurch täuschen lassen, daß alle Werke vom Erzeuger zuerst vorgestellt werden müssen, und für den Benutzer abermals als Vorstellungen verstanden werden, der eigentliche Ausgangspunkt ist die Wahrnehmung der Natur, die der Mensch sich dienstbar machen und verwandeln will, und auch das eigentliche Ziel ist nie die Vorstellung. Wenn jemand etwa eine Vorstellung einer Maschine, eines Vereins, einer Staatsregierung sich nur macht, um sie als Vorstellung zu belassen, ohne sie zu verwirklichen, heißt er mit Recht ein Theoretiker. Der Praktiker muß freilich immer zugleich Theoretiker sein, bekanntlich ist Probieren nur „die vornehmste Art des Studierens"; es fragt sich eben, ob man probiert, um die Vorstellung profan zu verwirklichen, oder nur, um sie theoretisch zu berichtigen. Zur profanen Sinnrichtung gehören genau so die profanen Symbole, wie die Werke S^2; z. B. die zahllosen Rechtssymbole aller Zeiten und Völker, die Symbole der Macht (politische Symbole) usw.

Die ästhetische Sinnrichtung entspringt aus einem Gefühl und endet in einem Gefühl. Zu allem, was ich über diese Sinnrichtung S. 436 ausführte, ist jetzt zu ergänzen, daß zwar die ästhetische Sinnrichtung an jedes Gefühl anknüpfen, aber nicht aus jedem Gefühl entspringen, nicht in jedem enden kann. Die Gefühlsanteile in Ehrgeiz, Eifersucht, Undank sind selbst gewiß nicht ästhetisch, sie können aber als Themata von Dramen (Macbeth, Othello, Lear) Anknüpfungspunkte jener Bewegung des seelischen Erlebens werden, die im spezifisch ästhetischen

Gefühl endet. Jene Gefühle von Ehrgeiz usw. stehen als Anlaß für das Ingangkommen der ästhetischen Sinnrichtung nicht anders als irgendwelche Wahrnehmungen, Zielungen oder Vorstellungen. Scheinbar nimmt die ästhetische Sinnrichtung ihren Ausgang von einem Blau, einer Landschaft, einem Wunsch, aber der Irrtum ist leicht zu widerlegen, ich kann vor dem nämlichen Blau, der nämlichen Landschaft stehen, den gleichen Wunsch — „dahin möcht' ich mit dir" — haben und eine andere Sinnrichtung einschalten. So erweist sich der obige Satz als unvollständig und muß, so sonderbar tautologisch es klingt, berichtigt werden: die ästhetische Sinnrichtung entspringt aus dem ästhetischen Gefühl und endet im ästhetischen Gefühl.

Nicht alle Gefühle sind ästhetische. Heiterkeit und Traurigkeit, die z. B. bei Volkelt als Gefühlsparadigmata gelten, können zwar an Spiel und Schmuck anknüpfen — Hochzeits- und Begräbnisschmuck, Trinklied und Trauergesang —, aber man erlebt beide Gefühlsarten auch ohne Verknüpfung mit ästhetischer Einstellung. Schon das Tier erlebt beide Arten und nur die stehende Verwechslung von Lust-Unlust mit Ästhetischem führt zu der tragikomischen Verwechslung, alles Komische und Tragische sei eo ipso ästhetisch. Der Witz allerdings dürfte stets eine ästhetische Komponente haben, er ist ein Spiel mit der Logik, und alles Spiel ist ästhetisch. Dagegen meine Fröhlichkeit über die Nachricht von der glücklichen Geburt eines Enkels ist so wenig ästhetisch, wie die Trauer am Sarge eines Freundes. Das ästhetische Gefühl also kann froh und trüb gefärbt sein, aber es ist an sich gegen Färbung indifferent. Es ist gewiß berechtigt, wenn auch billig, auf die Seligkeit eines Sommertags, die feierliche Resignation einer Herbstlandschaft zu verweisen, aber zahllose Pflanzen und Tiere, zahllose Menschen sehe ich zwar ästhetisch an, aber ohne Freude, ohne Trauer, ohne Neid, ohne Stolz, ohne Furcht, Ärger, Wehmut, Sehnsucht oder sonst eines der vielen Komplexgefühle, die Vorstellungen und Zielungen mit dem Gefühl verquickt enthalten. Ich sehe sie gefühllos

an bis auf jenes eine Gefühl, das wir ästhetisch nennen. Ich habe bis hierher offen gelassen, was eigentlich das ästhetische Gefühl ist, in das alles andere: Wahrnehmungen, Zielungen, Vorstellungen und so auch alle Gefühle, die selbst nicht ästhetisch sind, mutiert werden.

Alle Gefühle sind, sagte ich, meine eigene Sinnhaftigkeit, wie ich sie selbst unmittelbar erlebe, die reine Subjektivität meines jeweiligen Zustandes (S. 652). Jedes „unmittelbare Innesein des Ich in seiner subjektiven Zuständlichkeit" (Volkelt), das ist das Erleben des Sinnes, den ich momentan habe, und dieser mein subjektiver Sinn (freudig zu sein, traurig zu sein) setzt immer eine Form voraus. Auf diese Form bezieht sich das ästhetische Gefühl, gleichgültig ob der Sinn Freude oder Trauer oder sonst etwas ist. Erst nach so vielen Umwegen kann man zu dieser tiefsten Stelle durchstoßen: psychologisch gesehen ist das, worin alles mutiert wird: die Form des Gefühls.

In der Einfühlungstheorie, die gewiß ihre historische Mission gehabt und erfüllt hat, ist die These, man fühle sich in die Gefühle der Schauspielfigur ein und genieße darin sich selbst, unbegreiflich. Ließ man sich schon durch das Beispiel der dorischen Säule verblüffen, in der man sich selbst als den sich stämmig Aufrichtenden „genieße", so hätte doch niemand sich einreden lassen dürfen, er „genieße" sich in Othellos Eifersucht und Jagos Niedertracht. Was wir ästhetisch erleben ist die Form, die ganz spezifische Form von irgend welchen Gefühlen, deren ethische Wertung zunächst für das ästhetische Erleben als solches völlig einflußlos bleibt. Meine eigene unmittelbare Eifersucht, meine eigene unmittelbare Liebe sind keine ästhetischen Gefühle, aber was in mir vorgeht, wenn ich Othellos Eifersucht oder Romeos und Julias Liebe nacherlebe, kann ich ebenso auch an der eigenen Eifersucht und Liebe erleben, aber nicht an ihnen unmittelbar im Zustand der Leidenschaft, sondern abermals nur, wenn ich mich auf ihre Form, d. h. die Form der Gefühle fühlend einstelle. Daß der Dichter eine eigentümliche Distanz von jenen

Gefühlen braucht, die er besingt, daß der Dilettant seine eigene Leidenschaft mit ästhetischem Gefühl, ja sogar mit Kunst verwechselt, hat Thomas Mann in Tonio Kröger schonungslos enthüllt. Doch ehe ich von Kunst reden kann, muß die allgemeinere Vorfrage erledigt werden, die noch nicht ganz erledigt ist: was bedeutet denn Form der Gefühle selbst, und was: Gefühl der Gefühlsform?

Ich rühre hier wohl an die letzte psychische Wurzel alles ästhetischen Verhaltens und muß die ausführliche Antwort verschieben, bis ich in der Morphologie auf die Form des Gefühls zu sprechen komme. Nur so viel ist hier schon deutlich: so sehr das ästhetische Gefühl ein Gefühl für die Form des Gefühls auch sein mag, es ist Gefühl und daher etwas Sinnhaftes, das systematisch hier in der Noologie seinen Platz hat. Alle Gefühle sind meine unmittelbar erlebte Sinnhaftigkeit; das ästhetische Gefühl ist derjenige Zustand, in welchem das Gefühl als Sinn in der Form dieses Gefühls mutiert wird. Das Gefühl — ganz erfüllt von Wahrnehmungen und Vorstellungen — zentriert sich um auf seine eigene Form, die von uns, so abhängig sie von ihrem „Inhalt" sein mag, von jedem Inhalt unabhängig als reine Form gefühlt wird. Im Wesen jeder Sinnrichtung liegt ein aktives Moment, das Ich richtet sich spontan auf irgend welche Art von Sinn, es wählt oder läßt sich fesseln, es scheint passiv nur angezogen, ist aber als Richtung stets aktiv nachgebend und festhaltend. Ästhetische Einstellung beginnt mit der Umzentrierung (ein Terminus der Gestalttheorie) auf Mutation in Gefühlsform, nimmt Wahrnehmungen und Vorstellung in sich auf, formt, gestaltet sie unbewußt oder wollend (bewußt) und endet im Zustand der ästhetischen Versunkenheit im eigenen Ich, im Subjektivsten, im Fühlen der Gefühlsform. Aus der bloßen Umzentrierung als Bereitschaft ist die Zentrierung auf den Zustand und die Folgezustände der Gefühlsform geworden.

Diese Beurteilung des ästhetischen Zustandes ist eine Rahmenangabe, sie bezieht sich auf das in allen Arten ästhetischen Ver-

sunkenseins Gemeinsame. Die Varianten dieses Zustandes sind selbstverständlich aus dem „Inhalt" abzuleiten, nur ist das Gefühl keine Gummiflasche, die bei verschiedener Füllung verschiedene Form annimmt (obwohl das peinliche Bild erlaubt, sich gespannte und schlaffe Gefühle anschaulich zu machen); und zweitens sind die Varianten nicht mit den Inhalten erschöpfend zu schildern, auch hier handelt es sich um Ganzheiten, auf die ich nicht eingehen kann.

Die theoretische Sinnrichtung entspringt aus der Vorstellung und endet in ihr. Dies dürfte nach allem bereits über Theorie (also nicht nur über Wissenschaft, vgl. S. 369 ff.) Gesagtem einsichtig sein. Die Richtung wendet sich sprunghaft von der ersten zur zweiten Sinndimension und beharrt in ihr, solange von theoretischer Sinnrichtung mit Recht die Rede ist. Denn die profane Sinnrichtung bedient sich zwischendurch immerzu der Theorie, der Vorstellungen, endet aber in der Wahrnehmung. Gefühle können nicht nur als Vorstellungen von Gefühlen Thema der Theorie sein, sondern gewiß auch als erlebter und die Theorie begleitender Faktor. Alle emotional gefärbte Theorie, z. B. die auf politische oder religiöse Gefühle Rücksicht nehmende, ist verfärbt, verfälscht, man kann ihr den Titel der Theorie nicht abstreiten, sie ist nicht Politik oder Religion, aber sie ist auch nicht reine Theorie, da sie, statt auf Erkenntnis und Wahrheit gerichtet zu sein, ganz andere Ziele hat. Emotionale Theorien sind daher stets zu einem kurzfristigen Dasein verurteilt, nur voraussetzungslose Theorie hat Bestand. Daß es keine Voraussetzungslosigkeit gäbe, weil jede Theorie nur für eine Rasse, ein Volk gelte, ist eine sonderbare Selbstvernichtung. Solche beschränkt gültige Theorie ist dann auch zeitlich beschränkt, sie wird heute oder später „historisch" und, wie jede Relativität, in sich widerspruchsvoll. Sie verwechselt die jenseits aller theoretischen Diskussionen stehende Subjektivität eines politischen Wollens oder konfessionellen Glaubens mit der Absolutheit theoretischer Erkenntnis. Daß voraussetzungslose und

dogmatische Theorie dauernd in Konflikt stehen, ist bekannt; selbstverständlich ist der Sieg zuletzt immer auf der Seite der auf absolute Erkenntnis gerichteten Voraussetzungslosigkeit, so viele Schlachten auch das Dogma ephemer gewinnt. Auch politisch ist auf die Dauer nur Wahrheit eine siegreiche Waffe. Dogmatische Theorien üben eine Gewalt auch auf die ästhetische Sinnrichtung aus, sie schreiben von außen Ziele vor, z. B. Nachahmungstheorie usw. Die Kunst wird dann Symbol dieser politischen, theologischen Meinungen, sie ist dann der Gefahr einer Entwertung ausgesetzt und tendiert zu Kitsch.

Die sakrale Sinnrichtung entspringt aus der Zielung und endet in ihr. Die natürlichen Zielungen der Selbsterhaltung und Arterhaltung als dunkle Instinkte kommen aus dem Grunde. Ohne Besinnung erfüllt der sinnliche Mensch seinen Sinn, wie jedes Lebewesen. Die Umkehrung der Zielrichtung zurück auf ihren Ursprung und Grund ist die sakrale Einstellung. Der Mensch erlebt sich als Geschöpf. Ich ging von der sinnvoll gegliederten Figur aus und sagte, sie müsse in einem Grund ruhen wie jede Figur. Das Bild von der Seele, die in Gott ebenso als ihrer ewigen und letzten Bedingung ruht wie das ebene Dreieck in seiner alle seine Bedingungen enthaltenden Ebene, erlaubt die Hilfsvorstellung, daß dies Dreieck, falls es Seele eingehaucht bekäme, seine tragende Ebene „spüren", erleben, ahnen könnte. Der Mensch erlebt Gott als innere Offenbarung durch Zielung auf den Grund. Dies ist die Formel für echte Mystik: Erleben des Absoluten in unserer Zielung. Es gibt Augenblicke im Dasein mancher Menschen, da dies Getragensein vom letzten Grund her evident ist. Man darf hier weder von Wahrnehmen reden, noch von bloßem Glauben, es ist volles Erleben! Es läßt sich kaum anders bezeichnen als ein Schwinden der Wahrnehmung, ein Schwinden der Schwere, ein Schweben. Die Gefühle des mystischen Augenblicks der Entrücktheit können positiv oder negativ bewertet, Entzücktheit oder Entsetzen sein, und auch die Vorstellung braucht nicht zu verlöschen, im Gegenteil, sie

kann emporschnellen als Symbolik. Nur in Symbolen kann mystisches Erleben des heiligen Grundes mitgeteilt werden.

Der allerheiligste Grund ist allen Menschen offen, er wartet. Aber nicht jeder findet aus eigener Kraft die Rückwendung. Er blickt auf die profane Außenwelt, das subjektive Gefühl des Ich, die Welt des theoretischen Geistes und überall begleitet ihn im Erleben auch das Erleben von Werten. Man nennt sie edel und gemein bzw. gut und schlecht im Profanen, schön und häßlich im Ästhetischen, wahr und falsch in der Theorie, heilig und teuflisch im Sakralen (so daß das Heilige nicht ohne weiteres der Gegensatz zum Profanen ist). Auf das Gefühl bezogen redet man von Lust und Unlust. Das Erleben hat grundsätzlich einen positiven und einen negativen Pol. Die Sinnrichtungen selbst aber haben ihre eigenen Wertstufen, die subjektiv erlebbar sind, so daß dem einen das Profane, dem anderen das Sakrale, Ästhetische oder Theoretische den höchsten Wert bedeutet, aber unabhängig von der eigenen Entscheidung spürt man die eindeutige Höchststufe im Sakralen, Tiefststufe im Profanen, schon weil letztere die Lebensvorbedingungen für die Möglichkeit jeden anderen Zielens, Strebens, Wollens schafft. Ob ästhetische und theoretische Sinnrichtung verschiedene Werthöhen bedeuten oder gleichstufig sind, mag dahingestellt bleiben. Doch zuletzt meldet sich, daß jedes wertende Erleben ein Aufmerken ist, ein sich aufdrängendes Sich-Abheben oder mein absichtliches Abheben der Figur vom Grunde. Meine mystische Zielung auf den Grund ist eine Art grundsätzlicher Invertierung (wie der gestalttheoretische Terminus lauten würde). Sinngerichtetes Erleben ist ein Wenden und Sichwenden der Aufmerksamkeit, die sich schließlich als dunkelstes Problem des Erlebens erweist, nicht mit ihm identisch, nur eine einzelne Erlebensart und doch alles Erleben umfassend.

Wer auf die Aufmerksamkeit aufmerksam wird und über sie in der Vorstellung nachdenkt wird erleben, daß strenges Denken zu den großen Erlebnissen gehört. Eine verbreitete Meinung

trennt Erleben und Theoretisieren. Wer das verficht, irrt. Er meint wohl nur die Verschiedenheit des Erlebens der Natur und des Erlebens des Geistes, aber beide erleben wir. Er meint vermutlich nur die Selbstverständlichkeit, daß ich z. B. in ästhetischer Sinnrichtung anders erlebe, als wenn ich theoretisch über Ästhetisches nachdenke und rede. Das ist richtig, aber sehr trivial.

Dem Begriff der Ganzheit des Erlebens als dynamischer Arbeitseinheit der vier Seelenglieder kann man jetzt näher kommen: es ist die Ineinanderarbeit und Verschmelzung der vier Sinnrichtungen. Ein übles Beispiel: die Dogmatisierung der Theorie tauchte bereits auf; die Reihe, die sich hier eröffnet führt zu zahllosen Zwitterbildungen, ich nenne nur die der Übergriffe der volks- und generationsgebundenen Moral auf Ästhetisches. Doch neben den Mißverständnissen — die jedesmal als vorliegende psychische Tatsachen Probleme der Psychologie bilden — gibt es die harmonische Eintracht, die vielleicht selten eine simultane sein mag. Das Erleben kann einen Wirbel wechselnder Einstellungen darbieten, der kaum begreifen läßt, daß die Seele nicht zerreißt. Die Sorge um die bloße Existenz, den eigenen Leib, die dringlichen Aufgaben des Tages, das immer neue Hereinbrechen störender Forderungen von Menschen, die uns nicht interessieren, ein schleichender Gram, eine unvermutet aufflackernde Leidenschaft, ein anregendes Gespräch oder Buch, Musik, man kann endlos aufzählen, alles schiebt sich hintereinander, bei manchem schimmert der religiöse Grund hindurch, verschwindet und läßt Raum für alles andere. Das Leben der Kleinen ist verworren und das der Großen auch. Das Erleben des Künstlers ist nicht anders, soweit nicht sein Künstlertum noch darüberlagert. Das Leben kann aber auch geklärter werden, man muß nicht pessimistisch verzweifeln; es kann an Hauptachsen sich ordnen und einen Hauptsinn bekommen. Doch ob das Erleben verworren dumpf sei, verworren hell wie Strohfeuer, oder abgeklärt, verklärt — jene Zusammenarbeit

der vier Sinnrichtungen, die doch als Richtungen gar nicht vereinbar scheinen, hat immer seine Vereinigung im Ich.

Als Kinder lernen wir frühzeitig die Objekte als sich gleichbleibende, wenn auch unter Umständen veränderliche Konstanzen unterscheiden; wir gelangen zu Vorstellungen und Ideen, die uns die Konstanz im Sinne des Einfürallemal geben. Wir erleben in uns ein Auf und Ab von Gefühlen, ein Hin und Her von Zielungen und kommen zu der Vorstellung eines konstanten Erlebens dieser Erlebnisse. Die Sinnrichtungen zeigen jede wo anders hin, hinaus in die Außenwelt, hinein in den subjektiven Kern, hinauf in die Ideen, hinunter in den Grund; alle umschließt als Sinnkontur das Ich. Dies Ich, nicht Zentrum, sondern periphere Umspannung, umfaßt ein von Sinnrichtungen strukturiertes Volumen, erfüllt von einem unerhört komplizierten Geflecht und Getriebe ineinander verfließender Erlebnisse. Jene Ganzheit des Erlebens, die ich oben meinte, ist dies erlebte Volumen, das von Gefühl ganz erfüllt sein kann, aber zugleich auch Zielung ist, Intellekt und Sinnlichkeit. Dieser Begriff des Ichs als des Erlebens ist nicht identisch mit dem Begriff der Person.

6. Die Person. Der Mensch gilt als Person, sofern er spezifisch „menschlich" ist, also das Tier überragt. „Menschlich" dagegen im Sinne von allzu menschlich ist gewiß nicht damit gemeint. Unter menschlich versteht man einmal den Menschen im Tier, einmal das Tier im Menschen. Aber diese Scheidung klärt nicht den Begriff Person. Ich könnte diesen Abschnitt nicht mit Mensch oder Menschlichkeit betiteln statt mit Person.

Philologisch deutet man das Wort Person als Maske des antiken Schauspielers[1]. Manche denken dabei mehr an die „Rolle" des

[1] Neuerdings wird zwar die Ableitung von personare, hindurchtönen, die sich z. B. im lateinischen Lexikon von Georges findet, bestritten, das Wort heißt persōna, nicht pérsŏna; aber die Ableitung aus dem Etruskischen führt, wie ich höre, auf dasselbe hinaus; vgl. Franz Altheim, Persona, Archiv für Religionswissenschaft XXVII, 1929, S. 35. (Dort die ältere Literatur von Paul Friedländer usw.) Wann diese Deutung von Person in die Psychologie eindrang, weiß ich nicht. Sie findet sich schon bei C. G. Carus, Psyche,

Dramas, das Geistige, das durch die starre Maske dringt; andere mehr an die Maskiertheit, Versteckheit der wahren Person hinter einer täuschenden Oberfläche. Die Frage nach der Echtheit führt gewiß näher an den Begriff Person heran, das Fatale ist nur die Verdoppelung der Person in eine echte und eine vorgespielte, noch ehe wir wissen, was Person überhaupt ist.

Person ist nicht dasselbe wie „das Ich". Nur vom Ich läßt sich sagen, es habe Sinnrichtungen. Die Sinnrichtung, die ich jeweils einschalte oder die dauernd meinen Beruf bestimmt, mein Leben und Erleben ausfüllt, ist personal gefärbt, aber die Personalität ist von der Sinnrichtung unabhängig. Person ist nicht Erlebenseinheit, nicht der Erleber, selbstverständlich nicht Geist oder gar Bewußtsein. In meinem Geist, d. h. durch meine besondere Vorstellung von meiner Person vermag mein Ich diese meine Person zu erleben und sie zum Ziel einer der Sinnrichtungen zu machen, so wie ich momentan sie theoretisch zu erforschen suche, aber meine bewußte Vorstellung richtet sich nur auf meine Person, ohne sie zu sein. Person ist selbstverständlich nicht identisch mit dem Leib, auch nicht identisch mit der Seele, nicht ein Stück oder Organ von ihr, obwohl sie mit der Seele allerdings zu tun hat. Person ist auch nicht Charakter, denn der Charakter ist nur die Form der Person.

Zur Erkenntnis dessen, was Person ist, führt am raschesten wieder das Bild vom Dreieck in seiner Ebene. Ich sagte: das Dreieck liegt in der Ebene, die außerhalb des Dreiecks ins Unendliche weitergeht, sie liegt auch als der Grund „unter" dem Dreieck, aber das Ebene liegt im Dreieck. Bei sakraler Sinnrichtung zielt das Ich als Totalität nach seinem Grunde. Indem ich dies sagte, übersprang ich die Person. Sie ist selbst Grund, aber gewiß nicht jener Grund, auf den die sakrale Sinnrichtung zielt. Sie entspricht in jenem Bilde dem Dreieck selbst, das als

1846, ein Buch, das ein Mediziner, aber zugleich auch Maler schrieb. Vieles, was dort gesagt und durch die folgende Entwicklung der Psychologie verschüttet worden ist, liest sich heute wie Weisheit nach allzuviel Gelehrsamkeit.

aufgelegte biegsame Membrane je nach dem Grund, auf dem sie ruht, sich biegt, aber doch ihm gegenüber etwas Gesondertes bleibt, ein Dasein für sich. Auf diesem Grunde — fundamentum —, auf dem Personalen, baut sich das Ich auf. Selbsterkenntnis kann sich mit der Erforschung des Ich begnügen, sie kann tiefer vorstoßen zur Erkenntnis der eigenen Person. Das ist der Unterschied der bekannten Sätze: „erkenne dich selbst" und „erkenne das Selbst". Die Person ist das Innerste, Tiefste, Intimste der Seele, die Berührungsstelle mit dem Heiligen, falls eine solche Berührung aktuell wird, das Empfindlichste im Wechselverkehr von Mensch zu Mensch.

Die Person stirbt mit dem Menschen, aber der Tod durch einen Unfall, durch Krankheit, durch Selbstverbrauch im Greisentum trifft nicht das Personale, denn so stirbt ja auch das Tier. Nur der Mensch hat die Freiheit des Freitodes. Die Gründe, die den Menschen bestimmen, können dabei dem Personalen ferner oder näher stehen, z. B. die Unerträglichkeit schmerzhafter und unheilbarer Krankheit, Furcht vor Strafe, Unmöglichkeit, Verfehlungen wieder gutzumachen, Ausgeliefertsein an Gefangenschaft und Quälerei sadistischer Büttel. Personnäher ist die Flucht von Kranken und Greisen in den Tod, um den Mitmenschen nicht zur Last zu fallen. Die hohe Stufe des Freitodes ist der Opfertod, um fremdes Leben zu erhalten. Im Kriege fallen die Männer, im modernsten (wie übrigens auch früher) ebenso Frauen und Kinder wahllos. Die einen sterben unfrei, in ihr Verhängnis hineingetrieben, die anderen als freie Bejaher des Todes, damit die anderen leben, die sie lieben, oder damit eine Idee siegt; sie sterben als Helden, sie werden Person indem sie ihre Person auslöschen oder dazu bereit sind. Auch der Forscher, der sich für die Forschung opfert, ist Held, und wenn vielleicht auch nie ein Forscher zum Giftbecher griff, um festzustellen, wie es hinter der Pforte des Todes aussehe — denn jeder weiß, daß er einmal an diese Pforte kommt —, so ist doch Fausts Entschluß Symbol dieser tiefsten Schicht des Personalen

in ihm. Der Opfertod Christi ist Symbol für die Bereitschaft, andere zu entsühnen, ihnen in ihrem sakralen Weg aus der Sünde empor zur Gottheit vermittelnd zu helfen, Symbol einer heiligenden Liebe.

Die Person ist beteiligt an der sinnlich geschlechtlichen Liebe; so liebt auch das Tier, und das Wort „tierisch" braucht dem Menschen gegenüber so wenig ein Schimpf zu sein, wie den Tieren gegenüber. Aber der Mensch hat erotische Liebe als die ewige Sehnsucht, aus dem Gefängnis eisiger Einsamkeit sich in die Wärme zu retten, die Totalität seiner Person in der Totalität eines Mitmenschen zu bergen. Die hindernden äußeren Schicksale und die inneren Disharmonien ergeben die unendlichen Abwandlungen der erotischen Liebe. Was Person bedeutet, ist den Menschen von der erotischen Liebe her am leichtesten verständlich zu machen. Verschmähte Liebe verwundet die Person, deren Wert darum nicht sinkt, aber krankt in unstillbarer Sehnsucht. Die Unfähigkeit, Liebe zu wecken, ist dann das Schicksal, das an der Person selbst haftet, ihr inneres Schicksal, ihr fundamentales Verhängnis, abzustoßen, wo sie sich angezogen fühlt. Erwiderte Liebe ist Befreiung aus eigener Selbstgefangenheit und höchste Selbststeigerung. (Die psychoanalytische Vorstellung der Sublimierung der unerfüllten Triebe im Geistigen verkennt das Hinabreichen auch der Wurzel des Geistigen in das Personale und identifiziert zu Unrecht das Personale mit den Urtrieben der Arterhaltung.)

Die „Person" wird getroffen, wenn ihre Ehre berührt wird. Es berührt die Person nicht oder braucht sie nicht zu rühren, wenn Unwürdige und Gehässige ihr Schimpf antun; dies kann als Verleumdung das äußere Schicksal eines Menschen verderben, nicht an sein Selbst herankommen. Aber die ungerechte Verdächtigung, die Zumutung einer tieferen Wertstufe als man wirklich hat, ist kränkend. Besonders die Verkennung von seiten derer, die man selbst achtet, trifft die Person, die dann entweder mit Stolz oder mit stillem wehrlosem Leid reagiert. Die vielen

Gefühle, die an die Ehre und Entehrtheit der Person angeschlossen sind, dürfen mit der Personschicht selbst nicht verwechselt werden.

Die „Person" wird auch getroffen durch Undank, Lieblosigkeit, Treulosigkeit, sowie durch Dank, Wohltat, Treue. Zwischen den Menschen spielt sich ein ewiger Roman ab von schwankenden Beziehungen des Personalen.

In der Person selbst aber gibt es Echtheit und die Treue zu sich selbst, es gibt aber auch die Scheinhaftigkeit des Eitlen, der die äußeren Ehrenbezeugungen mit wirklichem inneren Wert verwechselt, die Untreue gegen sich selbst, z. B. das Opfern der Gesinnung zugunsten niederer Erfolge. Gewiß gibt es Masken der Person und auch der sich Treuste wechselt die Maske, die ihm der Beruf, das Amt, die Geselligkeit aufnötigt; das Studium der Masken verweist auf das dahinter stehende Echte, die dauernde Sinn-Konstanz des Seelengrundes, seine Konstitution als inneres Schicksal. Es ist nur eine Formabwandlung, wenn diese Konstanz in labiler Unsicherheit besteht, eine charakterliche Abart. Der Sinn der Person bleibt das schicksalhaft „Konkrete Sein"[1], dem Ich und Seele nicht entrinnen. In diesem Persona genannten Sinn ist das angelegt, was der Mensch aus sich macht, es ist das Pfund, mit dem er wuchern kann, das Talentum, das ihm anvertraut ist. Es ist überzeitlich, denn die überwundenen Stufen und die kommenden Möglichkeiten sind in ihm latent. Es wird schrittweise der Person selbst offenbar,

[1] Diese zwei Worte entnehme ich der Definition, die Max Scheler gab: „Person ist die konkrete, selbst wesenhafte Seinseinheit von Akten verschiedenen Wesens, die an sich (nicht also πρὸς ἡμᾶς) allen wesenhaften Aktdifferenzen (insbesondere auch der Differenz äußerer und innerer Wahrnehmung, äußerem und innerem Wollen, äußerem und innerem Fühlen und Lieben, Hassen usw.) vorhergeht. Das Sein der Person „fundiert" alle wesenhaft verschiedenen Akte." (Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle 1927, S. 397.) Schelers mit Gedanken überreich bepacktes Werk dürfte für den Personbegriff das aufschlußreichste in der bisherigen Literatur sein. Es kann keine Rede davon sein, daß ich hier auf alle gestellten Fragen eingehe oder gar Scheler kritisierte. (Der Ausdruck „innere Wahrnehmung" ist hier ziemlich gleichgültig. Man weiß, was er meint.)

obwohl es keimhaft von früher Kindheit an vorhanden ist, es wird der Vorstellung, dem Bewußtsein zugänglich und von ihm aus kann das Ich sich selbst gestalten — aber nur innerhalb der Grenzen, die ihm als Person gegeben sind. Das Höchste, was er erreichen kann, ist das Ausschöpfen seiner Anlagen. Aber die Höhe der Personalität selbst ist die von vornherein gegebene und nur zur vollen Blüte und Frucht treibbare Wertigkeit der Person. Diese angeborene Höhe ist Begnadung, das Ausschöpfen des mitbekommenen Schatzes richtet sich an die Verantwortlichkeit der Seele. Die Verantwortung vor den Mitmenschen, vor sich selbst und vor Gott sind die tiefsten Äußerungen der Person. Eingeschlossen in der Verantwortlichkeit liegt die Aufsichgestelltheit, die Freiheit und Spontaneität der Person. Wer einer Massenpsychose oder Suggestion erliegt, verliert seine eigentliche Personhaftigkeit, er wird bloße Nummer.

Von der Person her erfassen wir stets die Ganzheit der einzelnen Seele; in ihrem Gefühl, ihrem Geist, ihren Werken haben wir immer nur Stücke von ihr. Doch sogar in der personalen Schicht gibt es noch Abstufungen. Trifft Dank, Verehrung, Lob oder Undank, Entehrung, Schimpf die Ganzheit der Seele, so doch immer nur von außen, sie befeuern, wärmen bzw. verletzen, erkälten die Person. Aber die Liebe dringt ein und verschmilzt. Darum kann auch der Historiker nur dort der Person voll gerecht werden, wo er sie nicht nur dankbar verehrt. Liebe macht sehend, sie selbst ist nie blind, sie schließt höchstens die Augen vor aller Unzulänglichkeit. Der Wahrhafte wird auch dann die Augen offen halten, nichts beschönigen, er braucht es nicht, da er ja liebend die Ganzheit der Person mit seiner Person umfaßt. Liebe und Haß gelten meist als Gefühl. Richtig ist, daß Liebe und Haß nie ohne Gefühl sein kann, allein es dürfte angemessener sein, nicht Liebe und Haß als Gegenpole des Gefühls, sondern als die extremen Gegensätze der Wertung zu erkennen, die sich von Person zu Person richtet als persönlichste

und intimste Werterfassung der gesamten fremden Personalität aus der eigenen Tiefe des Personseins heraus.

b) Morphologie der menschlichen Seele

a) Die Größe von S[1]

Größe in der Bedeutung von meßbaren Graden, Umfängen, Volumina läßt sich nicht von psychischen Erscheinungen aussagen. Wir haben zwar verschieden starke Gefühle, deren Stärke wir wenn nicht messen, so abschätzend vergleichen können, aber dann beziehen wir die Größe auf die nulldimensionale Kraft des Gefühls, nicht auf das Gefühl selbst. Wir sagen z. B., meine Trauer um den Verlust meiner Lehrtätigkeit ist größer als meine Trauer um den Verlust meines Gehaltes, und vergleichen dabei nur Traurigkeitsstufen. Gefühle selbst vergleiche ich scheinbar in dem Satz: meine Freude, für diese Arbeit endlich die nötige Zeit zu haben, ist weit größer als die Trauer um den Verlust meiner Lehrtätigkeit. Hier bleibe ich aber noch in der gleichen Gefühlsleiter, da Freude und Trauer Pole einer gemeinsamen Gefühlsart sind. Der Vergleich, ob meine Rührung über Lears Wiedererkennen seiner Tochter Cordelia größer war als mein Grauen in der nächtlichen Wahnsinnsszene hat offenbar keine Durchführbarkeit, wenn ich Rührung mit Grauen, also nicht Rührungsstufe mit Grauensstufe vergleichen will.

Ebensolche Überlegungen lassen sich für Wahrnehmung, Zielung und Vorstellung anstellen, sowohl innerhalb jeder Klasse wie wechselseitig, denn man kann nicht sagen, Wille sei an sich größer als Gefühl, Vorstellung größer als Wahrnehmung usw.

Numerisch von Größen zu reden hat gewiß seine Berechtigung — zwei Gefühle und zwei Gefühle sind vier Gefühle —, dies ist aber wenig interessant und höchstens dazu benützbar,

auf den numerischen Unterschied zwischen Menschen zu verweisen, die viel wissen, viel wahrgenommen, gefühlt und erlebt haben, die über ein reiches Gedächtnis verfügen, verglichen mit anderen, die seelisch numerisch ärmer sind. Und man kann auch manchmal Zeitstrecken im selben Menschen unterscheiden, in denen er übervoll und in denen er nur von mittlerer Fülle oder gar öde und wie ausgehöhlt sich vorkommt. Kurzweiligkeit und Langweiligkeit sind psychische subjektive Zeiterfülltheiten, die außer von der Fülle und dem Tempo der Abwechslung auch von der Tiefe des Erlebens abhängen, was wieder vom Numerischen weg auf Nachhaltigkeit, echtere Ergiebigkeit bei geringerer numerischer Größe hinführt.

Was wir tatsächlich unter Größe von S^1 innerhalb der Seele allein verstehen können, ist immer die Wertgröße. Die Menschen werten subjektiv den Intellekt höher als das Gefühl oder umgekehrt, andere werten den Willen am höchsten, andere die Wahrnehmung. Eine abermals andere Fragestellung ist es, wenn Erlebnisse als Ganze ihrem Wert nach miteinander verglichen werden, wobei die Wertung der Erlebnistiefe S^0 mit der des Erlebnisses S^1 nicht verwechselt werden darf. Eine dritte Frage ist die nach dem Wert der Person, entweder im Ganzen oder nach der Wertstufung ihrer einzelnen Gaben.

Die besten Beispiele von Größenangaben für psychische Werte bilden die Schulzeugnisse; sie machen wenigstens deutlich, worin das Problem besteht. Ein Schüler, der in allen Fächern die erste Note bekommt, hat den Wert-Rhythmus 1 : 1 : 1 : 1 usw. Ebenso der Schüler, der durchwegs die zweite, dritte usw. Note bekommt. Aber diese Schüler unterscheiden sich im Maßstab. Ein Schüler, der in jedem Fach eine andere Note erhält, hat etwa den psychischen Wertrhythmus von 1 : 2 : 3 : 4 : 5 und die Subordination der einzelnen Gaben unter die Gesamtheit der Personalität verweist auf die Proportion seiner Gaben. Die Schwierigkeit, halbwegs objektiv zu zensurieren, ist allzu bekannt, um hierüber ein Wort zu verlieren. Dies gilt in erhöhtem

Maß, sobald man über die Fragestellungen der Schulzeugnisse hinaus zu den höheren Prüfungen aufsteigt, die das Leben uns stellt. Die Menschen bewähren sich verschieden in gleicher oder ähnlicher Lage, und derselbe Mensch verschieden in verschiedenen Lagen. Erst das Leben in seinen schwersten Anforderungen prüft und wägt die Person, ihre Liebenstiefe, ihre Freundschaftstreue, ihre Gläubigkeit, ihre Großmut, ihre Großzügigkeit, kurz ihre „Größe". Das Verhalten zu anderen Personen ist unabhängig von den Noten jener Schulfächer. Können und Wissen sind leichter durch Frage- und Antwortspiel zu erforschen als jene Verhaltungsweisen, die nicht durch experimentelle Psychologie im Laboratorium studierbar sind. Nur die volle, oft so grausame Wirklichkeit gibt Gelegenheit „Größe" zu beweisen.

β) Die Gestalt von S[1]

1. Grund und Gründe. Die Beziehung von Figur zu Grund wird dem Menschen zuerst an den Wahrnehmungen erlebbar: bewegter Gegenstand vor ruhendem Grund, oder umgekehrt oder auch im entwickelteren frühen Kindesalter die uns so selbstverständliche Scheidung von ruhenden Gegenständen vor ruhendem Grund. Jedesmal bedeutet hier Grund etwas außerhalb der Person Befindliches.

Die Vorstellung als einzelne Figur betrachtet ruht in einem Grund, der noologisch Sinngrund, formal jener Grund ist, den ich in der Logik als Grund bezeichnete. Auch er liegt nicht eigentlich in der Person, sondern umgekehrt die Person in ihm, sobald ich die „Vorstellung" von der Person meine (nicht die reale Person selbst).

Gefühl und Zielung als einzelne Figuren, aber auch der Wahrnehmungsgrund selbst samt seinen Figuren ruhen im Seelengrund, in der tiefsten Schicht der Person selbst. Alle Seelen-

gründe der einzelnen Menschen bilden eine gemeinsame Schicht, sie ist gemeint mit Jungs Ausdruck vom archaischen Bewußtsein. Und erst dieser Seelengrund ruht in jener anderen Schicht, die wir Gott nennen. Die Vorstellung „Gott" dagegen ruht wie jede andere im geistigen Grund (Sinngrund); Gott selbst ruht nicht im Geist, der Geist ruht in Gott. Der Geist, den wir kennen, der menschliche, ist eine einzelne Schicht Gottes. Wir können das nicht anders beweisen als durch die Folgerung, daß Gott sonst nur dem Grad nach den Menschen überragen würde, er wäre eine Art Übermensch. So dürfen wir schließen, daß es uns völlig unzugängliche göttliche Sinnschichten gibt. Die Gründe lagern sich übereinander und dies ist nur ein metaphorischer Ausdruck für ein gegenseitiges Verhältnis von 1. objektivem Grund in der Wahrnehmung zu 2. psychischem Grund des Wahrnehmens als Akt zu 3. Sinngrund jener Vorstellung von Wahrnehmung, von der ich jetzt hier rede, da ich nicht eine reale vorstelle, sondern Wahrnehmung nur als Vorstellung von Wahrnehmung meine. Auch diesem komplizierten Bau ist hier nicht nachzugehen, es muß genügen, die verschiedenen Wortbedeutungen von Grund nebeneinander zu stellen.

2. Die Figur. Im Umherblicken, im Herumhorchen fließt eins ins andere, unser Leben ist in seinen Wahrnehmungen ein unaufhaltsamer Fluß; trotzdem können wir in der Wahrnehmung das einzelne Geräusch, das einzelne optische Teilstück als Figur herauslösen. Was hier Figur bedeutet, ist in der Sachtheorie erledigt. Ähnlich verschwimmen die Vorstellungen ineinander, aber sie lassen sich durch Begriffe oder als Begriffe trennen, und selbst wo sie ineinanderschwimmen und wir die Grenze nicht merken, sind die Kerne getrennt, Figur löst sich von Figur als Kern vom Kern. Auch dies ist in den vorhergehenden Betrachtungen bereits geklärt und erledigt.

Aber es taucht die Frage auf, was Figur innerhalb der Gefühle und Zielungen bedeutet. Wie wir unter Figur des Löwen S^1 teils die Abgrenzungen gegen andere Figuren S^1, gegen Tiger,

Leoparden, also logisch, teils als Form der Elemente S^o, z. B. der Raumform, verstehen, so auch hier: ein Gefühl oder ein Wollen grenzen sich figural gegen artandere Gefühle und Strebungen ab, z. B. Hoffnung gegen Enttäuschung, oder der Wille, einen Berggipfel zu besteigen, gegen den, ein Examen zu bestehen; und zweitens ein Gefühl oder ein Wille sind von artgleichen Gefühlen und Willensregungen durch die Form ihrer Elemente verschieden. Die erste Figuralitätsbestimmung führt in die Noologie zurück, die zweite ist die formal entscheidende. Zwei Gefühle der Gekränktheit können — bei zwei verschiedenen Personen oder auch innerhalb der gleichen Person — nach Zeit, Kraft, Raum, Temperaturform verschieden sein; es kann jemand, in seiner Eitelkeit, seiner Ehre, seiner Empfindlichkeit durch ein Wort, eine Zurücksetzung, Schädigung, Verleumdung getroffen, entweder rasch reagieren: sein Ärger, seine Wut zischt auf wie eine Rakete, verpufft, mündet in Groll, Rachsucht, Verachtung oder läßt ein Gefühl eigener Nichtigkeit, eigenen Zusammenbrechens entstehen, oder er kann langsam reagieren: seine Abgestumpftheit gegen das Schicksal, wehrlos Feinden und unter seiner Würde stehenden Personen ausgeliefert zu sein, läßt nur ein flaches Gefühl von Widerlichkeit, Geplagtheit, Ungeduld entstehen. Sind in diesen Beispielen noologisch sehr von einander abweichende Gefühle höchst komplexer Art — eigentlich Erlebnisse — eingesetzt, so wird an ihnen doch die nulldimensionale Form leicht erkennbar, man kann metaphorisch von spitzen, stumpfen, von steilen steigenden und ebenen gedehnten, von stechenden, bohrenden, brennenden Gefühlen reden. Die Bemühungen, die Begriffe Stimmung, Gemütsbewegung und Affekt zu definieren, können nur Erfolg haben, wenn man nicht ein einzelnes, psychisches Element S^o herausgreift. Affekt ist nicht entweder kurz, oder rasch ansteigend und abklingend (letzteres ist nicht immer gegeben), oder sehr hitzig, oder sehr tief in die Personalschicht eindringend, sondern dies alles zusammen und gewiß noch mehr. Affekte sind nicht immer

in allen diesen Elementen gleichgeformt. Eine Wut kann sehr langsam sich ansammeln und dann explosiv sich entladen, sie kann ebensowohl auch unmittelbar der Reizung folgen. Nicht anders ist es bei den Zielungen in allen ihren Arten. Eine sich anspinnende Liebelei, eine ernst werdende leidenschaftliche Liebe, aber genau so ein Feilschen auf dem Markt, ein politischer Kampf spielen sich in einer Folge von höchst überraschenden oder (etwa bei Geschäften gewiegter Handelsleute, Politikern, Diplomaten) in einem ziemlich vorausschaubaren Hin und Her von Fordern und Nachgeben ab, von Siegesaussicht und Schwächepositionen. Ähnliches gilt vom Ringen des Theoretikers mit dem Problem, dem Ringen des Künstlers mit Vision und Verwirklichung. In diesen Ketten oder Reihen von Strebungen, die Muster darstellen, sind die einzelnen Stadien Figuren wie die Züge im Schachspiel, wie die Szenen im Drama, die Anknüpfungen, Verknotungen im Roman. Von diesen Figuren ist die Figuralität des Musters abhängig, und so sehr es auf die Ganzheit der Handlung ankommt, ebenso sehr auf ihre Teilstücke als isoliert aufgefaßte Figuren, und dies formal und noologisch zugleich.

Ob und wie weit die Begriffe von Regelmäßigkeit und Harmonie auf das einzelne Gefühl, die einzelne Zielung anwendbar sind, überlasse ich späteren Überlegungen. Sicher unterscheiden sich Erlebnisse nach dem Dividualstil, sie sind scharf artikuliert oder verschwommen. Auch dies verfolge ich nicht weiter.

Figur ist auch die Person als Ganze, wogegen das „Personale" nur insofern als Figur aufzufassen ist, als es sich gegen andere Personen absetzt. Mit jenem Bild vom Dreieck ausgedrückt: ist zwar das Personale die Dreiecksfläche selbst und demnach Grund, so ist doch Dreieck neben Dreieck, Person neben Person immer Figur neben Figur im gemeinsamen Grunde der Menschlichkeit überhaupt, mag man das als das psychisch Unbewußte oder als archaisches Bewußtsein bezeichnen. Nur muß man das Gleichnis etwas abwandeln, die einzelnen Personen sind nicht wie lauter

Dreiecke nebeneinander gestaltet, manche haben sozusagen viel mehr Ecken oder sind rund, kurz jede Figur ist derart anders, daß man bei Eingestelltheit auf diese Tatsache aus dem Staunen gar nicht herauskommt.

3. Das Muster. Sowohl die Verbindungen der Wahrnehmungen mit einander, wie die der Gefühle, Zielungen, Vorstellungen mit einander ergeben Muster, die nach den fünf Stilarten variieren. Die Wahrnehmungen sind figural verschieden und verbinden sich vizinal usw. Der Sinn dieser Verknüpfungen ist für jede Klasse der Seelenphänomene verschieden; die Verknüpfung von Vorstellungen folgt anderen Gesetzen und hat andere Sinnganzheiten zum Ergebnis als die von Gefühlen oder Zielungen. Ein Handlungszusammenhang aber ist als Folge von Willensakten einer Person in seiner Anpassung an die Realität der Außenwelt und die Willensakte anderer Personen kein bloßes Muster von Zielungen, er ist mit Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gefühlen kontrapunktisch verbunden, so daß das Studium der isoliert gedachten Seelenphänomene nur als theoretische Vorstufe für das der Muster von Erlebnissen zu betrachten ist. Ich zweifle nicht, daß ein ausführliches Durchdenken beider Stufen viel böte, begnüge mich aber mit dem Hinweis, daß hier der systematische Ort für das Verständnis der ästhetischen Gefühle als Gefühl der Form des Gefühls liegt. Die figurale Verschiedenheit der Gefühle — die Gestalt der Stimmung, Bewegung, des Affekts — vorausgesetzt, ist die psychische zeitliche, räumliche, kraftliche usw. Verknüpfung der Gefühle das zentrale Moment, worauf sich jenes letzte Formgefühl richtet, das wir „ästhetisch“ nennen; wir fühlen die Gestreutheit, Gereihtheit, Gruppiertheit der Gefühle, die Geordnetheit oder Chaotik der Gefühle, die Totalität oder Partialität der Gefühle, die Harmonie oder Disharmonie der Gefühle, wir fühlen die Form des Gefühls ganz abgesehen von dem, worauf das Gefühl sich richtet, vielmehr wir können diese Form fühlen. Und wenn wir uns auf diese Form des Gefühls einstellen, zurückziehen, sind

wir ästhetisch gerichtet. Da die Gefühle als Erlebnisfaktoren von den Wahrnehmungen, Zielungen, Vorstellungen abhängig sind und mit ihnen wechseln, verschwinden diese „Inhalte" des Gefühls keineswegs, aber die ästhetische Sinnrichtung ist nicht auf diese „Inhalte" selbst eingestellt, sie greift hinter sie in die Form des Gefühls von Erlebnissen.

Hier also findet die Theorie des ästhetischen Verhaltens ihren Schluß. Ich suche sie nochmals in wenigen Sätzen übersichtlich zusammenzufassen.

Die Sinngerichtetheit des Ich auf die Welt kann, statt die Welt abzurücken, sie in sich einsaugen, kann, statt sie zu objektivieren, sie subjektivieren (S. 7). Das Ich versinkt trotz Außenkonzentration in reinen Ichzustand, also psychologisch ausgedrückt in reines Gefühl. Außenkonzentration heißt psychologisch immer Wahrnehmung (wenn auch nicht allein). Die Wahrnehmung wird in Gefühl verwandelt. Der Satz: Blau (Empfindung) „wirkt" kühl, fern, beruhigend, heißt: die optische Gestalt wird mit anderen Sinnesqualitäten ausgetauscht: mit Temperatur, Raumentfernung, Kräften, Härtegraden. Ich verglich diese Vertauschung oder Mutation mit dem Eintausch von einer Geldsorte in eine andere, wobei alle Vertauschung auf den gemeinsamen Goldwert zurückgerechnet wird. Die verschiedenen Devisen liegen in der Peripherie, das Gold liegt im Zentrum (S. 440). Als das ästhetische Gold bezeichnete ich das Erklingen der Ichtiefe in ihrem eigenen Klang, ihrer Stimmung. Das ästhetische Gold ist „Gefühl". Aber wie sich jetzt innerhalb der Psychologie ergibt: „ästhetisches" Gefühl. Die Empfindung Blau, ebenso die Wahrnehmung des blauen Gegenstandes, die blaue Blume, mithin die Vereinigung von Wahrnehmung und Vorstellung wird in ästhetisches Gefühl mutiert. Die periphere Mutation ist die der Sinnesqualitäten in einander, oder die von Wahrnehmungen in einander, also jene Vergleiche, bei denen das tertium comparationis nicht genannt wird, oder die von Vorstellungen in einander usw. Die zentrale Mutation ist die in das ästhetische Ge-

fühl. Dies ist das Gefühl für die Form des Gefühls. Bei der einfachen Empfindung Blau, Cis usw. ist diese Form schwer nennbar; es ist bei Blau das, was sowohl in demjenigen Gefühl formal anschlägt, das bei diesem Blau wie bei Ferne, wie bei Kühle in uns auftaucht. Die Mutation von Blau für sich in Gefühl ist nicht sinnhaft gleich mit der Mutation von Ferne, die ein anderes Gefühl auslöst, nicht sinnhaft gleich mit der in Kühle. Aber die drei Gefühle haben eine gemeinsame Form, sie liegen an derselben Stelle einer unsichtbaren psychischen Skala, vielleicht darf man bildhaft sagen, sie sind alle lebensferner als etwa Rot, Nähe, Wärme, die lebensnäher sind, wobei je Ferne und Nähe abermals Mutation sind, aber jetzt auf die Lebensskala des Ich selbst bezogen. Das in sich versinkende Ich findet im Zustand des Versunkenseins einen großen Spielraum vor, es ist durchaus nicht auf einen Punkt seiner selbst gebannt. Die Bewegung auf dieser Skala, ja schon die Lage des einzelnen Gefühls und die Rückwendung des Gefühls auf seine eigene Formung, diese letzte innerste Konzentration des Gefühls auf sich selbst ist das ästhetische Gefühl.

Wo nun statt einzelner Figuren komplizierte Muster vorliegen, heftet sich die Mutation an den Stil. Sowohl die fünf Stilarten für sich wie ihre Komplexion als Ganzheit bestimmen jeweils das Gefühl und somit auch seine Form, die eine Spiegelung oder ein Echo des im Objekt dargebotenen Stiles ist. Es ist gleichgültig, ob dies Objekt ein Gegenstand der Außenwelt oder einer der Innenwelt ist (eine Vorstellung, eine Zielung, ein Gefühl oder ihre Verknüpfung). Es genügt als Beispiel zu sagen: die Spannung und Lösung, die im Objekt liegt, hat ihr Echo im Gefühl, das selbst gespannt und gelöst wird; aber das ästhetische Gefühl ist nicht das der Spannung und Lösung selbst, sondern die durch die besondere Form dieser Spannung und Lösung als Ablauf gegebene Gefühlsform. Das Gefühl für die eigene Gefühlsform ist eine Potenzierung der Gefühle, eine letzte Steigerung des Beisichseins.

Die ästhetische Sinnrichtung kann vom Ich willkürlich eingeschaltet werden. Das Ich probiert dann, welche Mutation aus dem gegebenen Gegenstand zu gewinnen ist — es sucht. Oder die ästhetische Sinnrichtung wird im Ich durch den von ihm selbst geschöpften und geschaffenen Gegenstand geweckt, der dies nur vermag, wenn er ästhetisch prägnant, formprägnant und stilprägnant ist. Das Ich findet dann das Ästhetische, ohne es zu suchen. Jeder ästhetisch Empfängliche kennt das Betroffensein von „Schönheit". Nur der ästhetisch Schöpferische kennt die Jagd danach.

c) Noologie und Morphologie der menschlichen Seele (Charakterologie)

Unter Charakter verstehe ich die personale Form. Charakter bezeichnet Sinn und Form zugleich: die Form der einzelnen Person. Die Person als Ganzes ist Figur, sie hat eine zusammenfassende Sinnkontur. Die Verbindung der in ihr enthaltenen Glieder und Unterganzen ergibt Muster, was für jeden Organismus, also auch für die Seele gilt, die zwar nicht nur, aber auch Organismus ist. Charakterologie ist daher die Wissenschaft von den sinnhaften Mustern innerhalb der Personganzheit. Die Muster lassen sich nach den fünf Stilarten überschauen. Selbstverständlich handelt es sich für mich auch hier nur um die Skizzierung der Aufgabe, nicht um ihre Ausführung. Jeder Künstler hat schon abgesehen von seinem Künstlertum seinen Charakter. Auch hier bleibt die Fragestellung allgemein, ich rede nicht von konkreten Exemplaren, wohl aber von der abstrakten Exemplarität im allgemeinen, von der auszugehen ist.

1. Das Exemplar. Die Personen unterscheiden sich figural. Jeder Mensch hat andere Wahrnehmungen, weil er leiblich (physiologisch) verschieden die Außenwelt vermittelt bekommt, und weil jeder Ausschnitte der Außenwelt wahrnimmt, die nach

Ort und Zeit verschieden sind. Jeder Mensch hat besondere, nur ihm eigene Zielungen; sie bilden sein inneres Schicksal, dem er nicht entrinnt, selbst wenn er lernt, sich selbst umzugestalten; denn er kann dies nur innerhalb der ihm mitgegebenen Möglichkeiten. Jeder hat einen Bodensatz ererbter Instinkte und Anlagen, eine „archaische" Seelenschicht, innerhalb derer sein Besonderes sich entfaltet, jeder hat seine psychische Grenze in den Fähigkeiten der Rasse, der Nation, der Familie, der er angehört. Aber jede Person hat auch ihre besonderen Gefühle; sie erlebt je nach dem Alter, das sie erreicht, je nach den äußeren Schicksalen, durch die sie sich hindurchwindet, ganz spezifische Gefühle und kann vielleicht bei hohem Alter annehmen, daß sie ihre ganze mitbekommene Klaviatur hat anklingen lassen, aber immer bleibt es möglich, daß neue Erlebnisse unerwartet neue Gefühle auslösen. Das Nämliche gilt für die Zielungen, Strebungen, Wünsche, Hoffnungen, die sich mit Gefühlen verbinden, worin der Mensch nie auslernt. Alter schützt vor Torheit nicht, und jeder kann vor sich selbst plötzlich stehen, wie vor einem Abgrund. Jeder hat auch seine besonderen Vorstellungen. Zwar gibt es in jenem schwer faßbaren absoluten Geist absolute Vorstellungen, die für alle Menschen gleichmäßig gültig sind, aber nur von wenigen Vorstellungen (wie dem Einmaleins) kann man sagen, sie sind wirklich in jedem Menschen identisch intendiert. Die besondere Fülle und Verknüpfung von Vorstellungen und Wahrnehmungen ergibt die Weltanschauung des einzelnen, wie die der Zielungen und Gefühle die Lebensanschauung. Das Erleben als Ganzes ist darum für jede Person „inhaltlich" verschieden, es besteht aus seinen nur ihm eigenen Wahrnehmungen, Zielungen, Gefühlen und Vorstellungen, es hat seine Exemplarität, noch ehe ich nach dem Stil der Verknüpfung der Erlebnisse von der Wurzel der Personalität her frage.

Mit diesen Problemen der Charakterologie befaßt sich die differenzielle Psychologie, wenn auch nicht ausschließlich, da sich dort manches durcheinandermischt, was sicher getrennt be-

handelt werden muß. Vor allem ist Temperament und Naturell, sowie die physiognomische Seite des im Leib wahrnehmbar werdenden Psychischen aus der Charakterologie auszuscheiden. Mit diesen Vorbehalten verweise ich auf die einschlägige Literatur[1].

Von den vielen Tests, die zur Erkundung der Eigenart jeder Person dienten, interessieren den Kunstwissenschaftler vielleicht am ehesten die auf die Scheidung visueller, auditiver und motorischer Arten gerichteten. (Das Wort Typus ist hier für mich nicht benutzbar, da ich es für die Baupläne aufspare.) Gewiß gibt es eine Rangordung der Sinnesorgane, die für jeden anders lautet, jede Psyche hat in einem Sinnesgebiet ein Übergewicht, das die Wahrnehmungserinnerungen weckt, sobald eine Vorstellung auftaucht. Bei der Vorstellung Wald hat mancher die Wahrnehmungserinnerung an grüne Farben, der andere an Rauschen und Gezwitscher, der dritte an die Bewegung der Bäume im Wind. Die ursprüngliche Veranlagung als Eigentümlichkeit eines personalen Exemplars festzustellen ist in dieser groben Form vielleicht für die Unterscheidung von Dichtern ergiebig, denn bei Musikern merkt man auch ohne dies, daß sie auditiv, bei Malern, daß sie visuell veranlagt sind. Immerhin ist die Erforschung der „Dispositionen", die eine Zeit lang in Verruf waren, für die Figuralität bzw. Exemplarität ein Beitrag; ja hier entspringt eine Problemkette, die der Kunstwissenschaft ebensoviel Fortschritt wie Verwirrung gebracht hat. Es gilt als eine exemplarische Disposition, ob jemand vorwiegend haptisch oder optisch wahrnimmt bzw. seine Vorstellungen vom Tastsinn und der Raumform her oder vom Gesichtssinn und der optischen Form her bildet. Diese Unterscheidung Alois Riegls hat ihre Entsprechung in der Gegenüberstellung des „plastischen" und „malerischen" Sehen Wölfflins, die zwar auf Zeitstile bezogen,

[1] William Stern, Über Psychologie der individuellen Differenzen, Leipzig 1900 (Schriften d. Ges. für psych. Forschung, Heft 12, Sammlung III). Vom selben Autor: Die differenzielle Psychologie, Leipzig 1911. In letzterem eine Bibliographie von 1535 Nummern. Seither ist die Zahl der Testuntersuchungen usw. weiter angewachsen. Vgl. dazu Saupe, zitiert oben S. 603, Anmerkung[1].

aber dennoch psychologisch auf die einzelne Person gegründet ist. Bei Riegl ist auch schon die Vorstellung vorhanden, daß der Einzelne beide Auffassungen einschalten kann, daß er nur dem Gang der Gesamtentwicklung gehorchend eine von beiden bevorzugt und ausbildet. Neuerdings hat Scholl unabhängig von kunstwissenschaftlichen Fragestellungen experimentell das Verhalten von Schulkindern gegenüber „Form und Farbe" untersucht, wobei unter Form Raumform gemeint ist und das Wort Typus in der herkömmlichen vieldeutigen Weise auch auf die Figuralität der Person ausgedehnt wird[1]. Daß der Einzelne unabhängig von der historischen Lage der Kunstentwicklung seine eigene spezifische Veranlagung, haptisch oder optisch eingestellt zu sein, als angeborene Eigenschaft mitbringt, geht daraus deutlich hervor. Für später folgende Gedankengänge ist dabei das Wichtige, daß die Vorbestimmung des Einzelnen für den Dividualstil in seiner Exemplarität wurzelt. Der Mensch kann sich zwar beliebig zum Seinsstil oder zum Werdensstil wenden, aber er bringt seine Vorliebe und Aufgeschlossenheit für einen von beiden als figurales Bestandstück seiner Personalität mit.

Entsprechendes gilt für die Fähigkeit und Vorliebe, entweder sukzessive oder simultane Vorstellungen aufzubauen, wobei nicht nur die nämlichen kunstgeschichtlichen Fragen anklingen, sondern auch entsprechende wissenschaftsgeschichtliche, da die Gestalttheorie die Simultanvorstellungen gegenüber den älteren analytisch auf Sukzessivvorstellungen eingestellten Generationen zu Ehren brachte, was gewiß ebenso in einer personalen Anlage von Wertheimer und seinen Freunden begründet war, wie im Gang der Wissenschaftsentwicklung selbst.

Wichtig ist ebenso die Unterscheidung der Personen nach der Akzentuierung der vier Sinnrichtungen. Abgesehen von der so-

[1] R. Scholl, Die teilinhaltliche Beachtung von Form und Farbe und ihre typologische Bedeutung. (Z. f. Psych., 101.) Vgl. dazu Gerhard Pfahler, System der Typenlehren, Leipzig 1929. (Z. f. Psych. und Physiol. der Sinnesorgane. Ergänzungsband 15.) S. 110 ff.

ziologischen, beruflichen Betontheit einer Sinnrichtung kann eine Abstufung vorliegen, die mit der Berufswahl durchaus nicht übereinstimmen muß. Der Profane, der Theoretiker, der Ästhet[1] (nicht im üblen Sinn), der Religiöse sind konstruierte Charakterarten einseitiger Sinngerichtetheit. Die wirkliche Person ist eine Vermischung dieser Charaktere bei proportional verschiedener Dosierung jeden Faktors.

Schließlich aber haben wir die Möglichkeit und das Recht, nach jeder Klasse von Seelenphänomenen Personenarten zu unterscheiden, und man kann ebenso wie von visuellen oder optischen auch von intuitiven usw. Menschen reden, was ja bereits weitgehend ausgebaut worden ist.

2. Der Typus. Der Bauplan der Seele, die sinnhafte Vizinalität der psychischen Phänomenklassen ist in allen Personen gleich. Die „Topographie" der Seele läßt sich in einem räumlichen Schema sehr wohl aufzeichnen: das zentrale Gefühl zangenartig vom Intellekt (oben), der Zielung (unten), die hinter dem Gefühl zusammenstoßen, umgriffen und alle drei Regionen durch eine äußere umkreisende Schicht von Wahrnehmung zusammengeschlossen. Dies aufzuzeichnen scheue ich mich, weil es leicht wörtlich genommen und als Gehirntopographie mißverständlich ausgedeutet werden könnte. Ich will nur sagen, daß alle vier Seelenglieder als eine geschlossene Gruppe zusammenhängen, also psychisch dieselbe vizinale Form haben wie die tierischen Lebewesen physisch. Sie liegen derart nachbarlich verteilt, daß jede an jede grenzt und jede zum Zentrum der Gruppe werden kann. Dies Umschlagen des Akzents, das, was die Gestalttheorie Umzentrierung nennt, ist das Analoge zur Umzentrierung innerhalb der Wahrnehmung allein, wenn z. B. ein Auditiver plötzlich sich auf Visuelles oder Motorisches umstellt. So kann der Verstandesmensch sich auf Gefühl umstellen usw. und doch figural von Geburt an für eine bestimmte Seelenseite besonders begabt

[1] Es fehlt die hier nötige Wortbildung, ich meine nicht Ästhet im üblen Sinn, noch weniger Ästhetiker; vielleicht könnte man sagen Ästhetist.

sein. Der Bauplan als solcher ist davon unberührt, nur die Proportionierung der sinnhaften Seelenglieder ist bei jedem Exemplar anders — abgesehen von ihrer figuralen und sonstigen Verschiedenheit.

Innerhalb dieses der Gattung Mensch allgemein zukommenden Typus bildet der konkrete Inhalt von Wahrnehmungen, Gefühlen, Zielungen und Vorstellungen ein Muster. Man kann dieses ohne Rücksicht auf die zeitliche Folge des Entstehens, als reinen Bestand auffassen, so wie sich die Seele darstellen würde, wenn man in der letzten Stunde ihres Lebens ihre ganze Vergangenheit zugleich überblickte. Dann müßte sich scheiden, was nur flüchtig durch sie wie eine Sternschnuppe ging und gestreut blieb, ohne sich dauernd einer organischen Form anzugliedern, scheiden von dem, was zum dauernden Bestand wurde, in Reihen, in Ketten von Reihen sich zusammenschloß oder um zentrale Erlebnisse sich zu offenen oder gar geschlossenen Gruppen verband, wo dann alles mit allem zusammenhängt und das Zentrum wechseln kann, ohne daß die Person zerfällt. Die Typen der Person: Streutypen, Reihentypen, Gruppentypen sind die eigentlichen Typen, von denen die Psychologie zu handeln hätte. Was fälschlich unter dem Begriff Typus zu gehen pflegt sind Arten, die nach jedem beliebigen Gesichtspunkt sich aufstellen lassen, weshalb man immer das peinliche Gefühl nicht los wird, diese „Typenlehren" lassen sich ins Unabsehbare vermehren, wenn der Psychologe nur einen guten Einfall, etwas Mut und Fleiß hat. Ein Teil dieser „Typen" sind Arten des Temperaments und Arten der Psychognomik (vgl. S. 636 ff. und 754), die auf den Gesamtcharakter, mithin auf alle fünf Stilarten zugleich verweisen.

Der extreme Streutypus wäre ein Mensch ohne jeden dauernden Zusammenhang seiner Erlebnisse, so das neugeborene Kind, so gewisse Geisteskranke. Unzusammenhängend sind dann die Wahrnehmungen und Vorstellungen, die Gefühle und Zielungen. Für das Resumé der letzten Stunde unseres Daseins ist entschei-

dend, was sich kristallisiert hat. Es gibt in jedem Menschenleben Brüche, Ziellosigkeiten, ein Sichtreibenlassen und Nippen.

Der reine Reihentypus entwickelt die Erlebnisreihen einzeln, jede ihrem Sinn nach zusammenhängend. In ihm läuft das Geschäftsinteresse neben dem Spiel der Unterhaltung, laufen die Kenntnisse wie getrennte Schulfächer nebeneinander, die Kunst neben der Religion einher, es fehlt der Mittelpunkt und die Verknüpfung, es bleibt bei Vielwissen oder Vielerleben, bei Verabsolutierung einer Sinnrichtung oder einiger oder bei ihrem getrennten Nebeneinander. Alle Reihenmenschen neigen zu Einseitigkeit, sie sind nur Gelehrte, nur Profane, nur Heilige, nur Ästheten und haben auch in der einzelnen Reihe keinen Mittelpunkt, sondern ein pflanzenhaftes Wachstum des Knospens und Ansetzens. Zur Gruppe neigen jene Typen, die geschlossene Reihen darstellen, deren Vorstellungen und Zielungen ringförmig sich schließen, denen jedes Wachstum nicht Verlängerung, sondern Umfangsvergrößerung bedeutet, so daß die Person umfassender wird an erobertem Gebiet, an Übersicht, an Macht und Mächtigkeit.

Der Gruppentypus ordnet seine Erlebnisse hierarchisch nach Werten, ihm kommt es nicht auf Quantität an, nicht auf Einzelheiten, obwohl er größere Massen von Erlebnissen als der Reihentypus zu umfassen vermag, er ist ökonomischer, zielt von vornherein auf Ganzheit und Qualität. Er erlebt stets alles im Zusammenhang, weil er auf ein einziges Zentrum alles zurückbezieht — einen von ihm erkannten oder gewählten höchsten Wert — oder weil er als geschlossene Gruppe in jedem Erlebnis zentral leben kann; er kann stets umzentrieren, ohne eigentlich die Statik des Musters zu stören. Er ist meist produktiv von jenem Zentrum her.

Dem Wert nach bilden die fünf Typen der Streuung, offenen und geschlossenen Reihung, offenen und geschlossenen Gruppierung eine aufsteigende Reihe. Die meisten Menschen stellen alle fünf Typen zugleich dar, sie haben gestreute Erlebnisse (Zer-

streuung), haben Reihen und haben ein Zentrum oder mehrere Zentren, die nebengeordnet oder untergeordnet sind, ohne daß diese alle Erlebnisreihen an sich zu ziehen vermögen. Die fünf Typen sind ein Bezugssystem, um die wirklichen Charaktere bestimmen zu können. Daß eine objektive Messung für die Typenzugehörigkeit fehlt, ist selbstverständlich, wir schätzen aber im Verkehr mit Menschen jeden nach dieser Wertstufe.

Der Typus ist von der Exemplarität getrennt variabel, man kann jeden Typus durch jede Figuralität abwandeln. Deshalb kann in der Höchstform des Typus der geschlossenen Gruppe das Profane oder Sakrale, das Theoretische oder Ästhetische das Zentrum bilden oder eine Kombination dieser Sinnrichtungen, aber ebenso kann der Typus der Streuung nach sämtlichen Sinnrichtungen variieren; und ebenso die übrigen drei Typen.

Der allgemeine Typus menschlicher Psyche, die geschlossene Gruppe der vier Seelenglieder innerhalb des personalen Grundes bleibt bestehen, auch falls die konkreten Erlebnisse selbst keine geschlossene Gruppe, also im schlimmsten Fall nur reine Streuung bildeten. In diesem allgemeinen Typus ist die Zielung das organisierende Moment und die Zielung verbunden mit der Vorstellung, der Wille jene entscheidende Stelle, die den Charakter formt. Daher ist es verständlich, daß die Charakterologen den Charakter als die Person unter dem Gesichtspunkt des Willens definieren[1]. Aber es ist falsch, daraus willkürlich zu folgern, nur der Wille bzw. Strebungen oder die Zielungen seien am Charakter beteiligt, denn die anderen Seelenglieder gehören ebenso zur Ganzheit der Person, die als Ganzheit Charakter hat, nämlich sinndurchtränkte Form. Wie etwa die Zelle im Organismus durch ihre Lage im Bauplan erst ihren Sinn erhält, wie der quadratische Raum im Kirchenbau erst durch die Lage im Bauplan zur Vierung wird, so ist jedes Seelenglied und

[1] Nach Emil Utitz, Charakterologie, Charlottenburg 1925, S. 5, ist Charakter: die „Persönlichkeit gesehen unter dem Gesichtspunkt ihrer Strebungen bzw. die Strebungen in ihrem Sinn für die Persönlichkeit".

ebenfalls jedes konkrete Erlebnis erst sinnvoll bzw. auch sinnwidrig durch seinen Zusammenhang mit dem Ganzen. Der Charakter ist die sinnerfüllte Form der Seele S^1 und der Vorstellungen S^2, er bewegt sich innerhalb des Naturells S^1 und nach den vorgegebenen Möglichkeiten des Temperamentes S^0. Mag sein, daß man oft in Verlegenheit gerät, diese Begriffe auseinanderzuhalten, aber ohne ihre Trennung wird man die Personen nie klar durchschauen.

3. Das Regulativ. Denkt man sich einen Typus bestimmter Exemplarität (Figuralität) gegeben, dann kann er nach der inneren Ordnung variieren: chaotische und kosmische Charaktere. Auch hier ist vor der Verwechslung des chaotischen „Charakters" mit dem nebelhaften „Naturell" und labilen „Temperament" bzw. des kosmischen Charakters und dem stahlharten Naturell und dem beharrlichen Temperament zu warnen. Die Chaotik des Charakters besteht in der inneren Unordnung der Personganzheit, die Kosmik in ihrer inneren Geordnetheit. Gewöhnlich bezieht man dies alles nur auf die ethische Haltung der Person; allein es ist auf alle Sinnrichtungen zu beziehen. Das Wesen des psychisch Normalen läßt sich durch seine Entsprechung mit der physischen Gesundheit ungefähr andeuten, nur ist bekanntlich der Begriff Gesundheit auch nicht leicht bestimmbar und das psychisch Normale ist mit der psychischen Gesundheit nicht erschöpft.

In der profanen Sinnrichtung bedeutet das Regulativ denjenigen Charakter, der durch seine natürliche Veranlagung oder durch Selbstbeherrschung in der geordneten Gesellschaft der Mitmenschen ohne die Ordnung zu stören sich einordnet, positiv gewendet, indem er die Ordnung, soviel an ihm liegt, mit erzeugt und erhält. Gestalttheoretisch ist der Normale ein prägnanter Teil eines ebenfalls prägnanten Ganzen. Nun ist das Glied einer Räuberbande innerhalb dieser Ganzheit gewiß seiner Regularität um so näher, je mehr es dem Räubertum gemäß handelt, aber die Räuberbande kann immer nur Teil der Menschheit sein, die

zu Grunde ginge, wenn sie nur aus Räubern bestünde. Die Selbsterhaltung der Menschheit fordert bestimmte soziale Ordnungen, Rechte, Gesetze, Verbote, an denen gemessen erst der Begriff der normalen Person, des normalen profanen Charakters entsteht. Da aber die Menschheit nicht ausschließlich aus solchen Normmenschen besteht, hat jeder und selbstverständlich auch der Normale einen dauernden Kampf mit den Feinden der Gesellschaft zu führen, wobei er in Konflikt mit den eigenen Grundsätzen gerät. Die Ethik predigt, Du sollst nicht töten, aber die Feinde der Gesellschaft, des Staates zwingen zu Notwehr und Kampf. In die Problematik der Ethik, um die sich seit Jahrtausenden die Besten theoretisch bemühen, wird jeder verstrickt und ohne noch zur Klarheit gekommen zu sein, was man tun sollte, muß er sich entscheiden. Solche Entscheidungen fällt jeder aus „dunklem Drange", aus der letzten Tiefe der personalen Schicht, sie liegen auch allen theoretisch ausgebildeten Ethiken zu Grunde, die hier nicht weiter zu verfolgen sind.

Unter den vielen menschlichen Beziehungen, die geregelt werden müssen, ist die sexuelle und erotische besonders vordringlich, denn sie macht jedem zu schaffen, ehe er aus Verworrenheit zu Klarheit aufsteigt — falls er je zu Klarheit gelangt. Freuds Psychoanalyse hat uns hier vieles aufgedeckt, was bis dahin verborgen war, es ist aber hier überflüssig, auf diese Lehre einzugehen oder sie zu kritisieren. Genug wenn sie als Wegweiser genannt wird, um sowohl das Normale im Sinne dessen, dem jeder von Natur aus unterworfen ist, wie das Normale im Sinne dessen, was die Gesellschaft als Sollen befiehlt, als Nichtsollen verbietet, zu finden. Freud hat in einer seiner Schriften den Zusammenhang von urtümlichen Sexualverboten mit den Anfängen der Gesellschaftsgliederung und der Religion zu erweisen gesucht[1]. So überraschend tief diese Gedankengänge führen, sie irren in der Ableitung der Kultur aus diesen Sexualverboten. Die Religiosität mag historisch an den Mord und die

[1] Sigmund Freud, Totem und Tabu, Leipzig und Wien 1913.

kannibalische Verzehrung des Vaters anknüpfen, wobei das Verbrechen der Söhne nur die Folge des Inzestverbots ist, also das Verbrechen an der Gesellschaft eine Metamorphose des Verbrechens gegen den Naturtrieb; aber das religiöse Moment der Vergottung des Stammvaters bleibt das dem Wesen nach Vorausgehende. Die Sexualverbote sind — selbst wenn Freuds Mythus historisch beweisbar sein sollte — nur das Vehikel für die Geburt der Vorstellung des Vatergottes und Gottvaters, als Symbol für ein Vorausliegendes, das nur erst auf diesem Wege aussprechbar und dem Menschen zugänglicher wird. Die Spannung von gewalttätigem Trieb und den vielen Dämmen, die durch die Sitte errichtet werden, begleitet die Menschheit in immer neuen Formen weiter. Die Norm wechselt als Moral mit den Formen der Gesellschaft, aber hinter den verschiedenen Moralen steht eine absolute Ethik, die statt Religion zu erzeugen, in Religiosität fundiert ist. Die personale Norm auf profanem Gebiet verweist in ihrer asymptotischen Annäherung an den Heiligen auf die Norm auf sakralem Gebiet und der Weg zur echten Vollkommenheit führt nicht durch Askese, die eine feige oder schwächliche Umgehung der Aufgaben ist, sondern mitten durch die Weltlichkeit und Sünde. In den Brüdern Karamasow spricht Iwan als großes Geheimnis aus: wir lieben das Verbrechen. Die Anziehungskraft aller Gerichtsverhandlungen, die sich um schwere Verbrechen drehen, auf das Publikum — die der einstigen öffentlichen Hinrichtungen und aller in Massenbewegungen auftretenden Grausamkeiten beweist, wie viele Menschen im tiefsten Grunde gern selbst die Hindernisse übersprängen, die ihnen durch die Justiz bzw. die gesellschaftliche Ächtung gesetzt sind, und die Künste umkreisen immer neu diese uneingestandene Sehnsucht nach dem Verbotenen. Die kosmische Person jedoch überwindet in sich selbst, was in ihr gegen den Bestand der Gesellschaft und das Wohl der Nächsten sich richtet. Das Wort Tugend ist in Verruf gekommen, weil eine große Zahl von schwächlichen Personen den Anstrich der Tugend in abstoßen-

der Verlogenheit nach außen zur Schau trägt, aber die echten Tugenden, die auf Wahrhaftigkeit eines dauernd nach Klarheit und innerer Ordnung Ringenden beruhen, sind die Faktoren der personalen Norm der profanen Sinnrichtung[1].

Mit weit weniger Worten ist das Regulativ der theoretischen Sinnrichtung andeutbar. Wahrheit und Richtigkeit der Theorie ist abhängig von der Wahrhaftigkeit, Unbestechlichkeit, Unbeirrbarkeit des Theoretikers. Die Ethik des Theoretikers ist schließlich dieselbe wie die des Profanen, aber ihrer Zielrichtung gemäß auf andere Proben gestellt; sie fordert nicht nur und vielleicht nicht so sehr einen geordnet lebenden als geordnet denkenden Menschen, der seine Strenge, sein Richtertum gegen alle verlockend billigen und irrigen, alle flüchtigen und ungenauen Gedanken wendet. Der vollkommene Systematiker bedeutet das Regulativ des kosmisch denkenden Theoretikers, sein Gegenspieler ist der Aphorist, der Feuilletonist bestimmter Art, der Mann der Einfälle und Gedankensplitter.

In der ästhetischen Sinnrichtung kann Regulativ erstens bedeuten, daß der ästhetisch Eingestellte „gesund" mutiert, daß er nicht der alten Verwechslung unterliegt, das Angenehme, Lustvolle, Genußvolle, kurz das auf den positiven Pol der Wertskala Gerichtete, oder bei bestimmten Künsten die Nachahmung, die geglückte Ähnlichkeit mit dem Vorbild als ästhetisch hinzunehmen. Es kann zweitens bedeuten, daß er innerhalb der gesunden Mutation auf die höchsten Werte gerichtet ist: auf Qualität. Regulär ist nicht der Durchschnitt, sondern der enge Kreis der Wenigen, die höchste ästhetische Werte zu erfassen vermögen.

In sakraler Sinnrichtung ist das Regulativ die freie Hin-

[1] Ich verweise statt auf die umfangreiche theologische Literatur auf Gabriele Gräfin Wartensleben, Die christliche Persönlichkeit im Idealbild, Kempten, München 1914, weil dies Buch psychologisch eingestellt ist. Kritisch ist vor allem dazu zu sagen, daß hier wie in der mir sonst bekannten Literatur die Grenze zwischen Ethik als Verhalten der Menschen zu Menschen nicht deutlich genug getrennt ist von der religiösen Ethik als dem amor dei, so sehr mir klar ist, daß diese das Fundament der ersteren bedeutet.

wendung zu Gott. Auch hier ist der Reguläre nicht Durchschnitt. Die vielen Mittelmäßigen bedürfen vorgezeichneter Geleise, die Krankhaften bedürfen der mancherlei Rauschmittel, wie sie in vielen Kulten zugleich Mittel sind und Symbol der Gottheit (Dionysos), oder der mancherlei Formen des Aberglaubens.

Das eigentliche Reguläre der kosmischen Person liegt allen diesen Sonderfällen gemeinsam zugrunde: die Treue zu sich selbst, das „Werde, der Du bist", der Weg zur Umordnung des Mitbekommenen zu einem Kosmos, der jedesmal neu ist, weil jeder seine eigene Vollendung findende Mensch als Exemplar und seinem Typus der Erlebnisse nach ein Anderer und Neuer ist.

4. Die Unität. Die Person ist immer zugleich Teil und Ganzes. Wir sind nicht dann erst Glieder der Menschheit, wenn andere Menschen anwesend sind oder wir uns auf andere beziehen, von Geburt an sind wir mit den Anderen verbunden, sie sind mit allem, was sie uns geben, Stücke von uns und wir Stücke von ihnen. Aber die Person ist trotzdem in jedem Moment ein Ganzes, das sich von den Anderen entfernen kann und unabhängig machen. In der Spannung zwischen beiden nie rein erfüllten Polen besteht die Stellung der Person als Individuum, d. h. als Muster des dividualen Stils.

Das Erleben ist bei Primitiven und bei Kindern diffus und komplex, d. h. es scheiden sich nicht die Erlebnisse deutlich voneinander und innerhalb der Erlebnisse nicht die Klassen der Seelenphänomene. Das Erleben des Kulturmenschen und Erwachsenen verläuft in umgrenzten Akten und mit strenger Trennung der Wahrnehmung von der Vorstellung oder des Gefühls von der Zielung.

Auch innerhalb jeder Klasse der Seelenphänomene besteht die Polarität der Artikulation durch klare Grenzen und Binnengrenzen gegenüber der Verschwommenheit oder übergreifenden Ganzheit im Sinne der Partialität, worin jeder Akt nur Teilganzes des Oberganzen ist und dadurch seinen Sinn erhält. Inner-

halb der Wahrnehmungen ist dies der Unterschied des Sukzessiven und Simultanen[1], innerhalb der Vorstellungen der von verschwommenen und logisch klar definierten Begriffen bzw. von zusammenhanglos flutenden Einzelvorstellungen und von systematisch zusammenfassenden Ideen. Entsprechend stehen sich klar getrennte und verwachsene Gefühle von innen her sich bestimmende und von außen abhängige Zielungen gegenüber. Man darf hier von Struktur und Textur reden, von Addition und Division, von Totalität und Partialität, ohne in Metaphern zu verfallen, da es sich um das formal Identische handelt: bei Form von S^1 (Wahrnehmungen usw.) wie bei Form von Person ihren Elementen S^0 (Zeit, Kraft usw.) nach.

Zu den höheren Polaritäten der Individuen gelangt man bei Betrachtung der Sinnrichtungen. Für die profane Sinnrichtung ergibt sich aus dem Verhältnis: Ganzes zu Teil das von Herr zu Diener. Die soziale Selbstherrlichkeit beruht auf der Herrschaft über Andere und streng genommen ist auch der absolute Monarch, der Diktator, immer nur Teil des Ganzen, aber er fühlt die Teile als seine ihm untergeordneten, von ihm abhängigen Teile — solange er die Herrschaft in Händen hält. Das freie Nebeneinander solcher selbstherrlichen Individuen, auch ihr Bündnisverhältnis, ihr Kampf gegeneinander ändert nichts Grundsätzliches an dieser Fiktion des Herrenmenschen, der den Stil der Totalität vertritt, wenn er in rücksichtslosem Egoismus seine Macht ausübt, der aber ebenso den Stil der Partialität vertreten kann, wenn er der erste Diener seines Staates ist. Dies Paradigma der großen Politik wiederholt sich im Kleinen und Kleinsten bis herab in die Schulen, Vereine, Familien, wo überall diese Spannungen sich abspielen und an den Menschen die Anforderung tritt, sich nach allen Seiten hin zu behaupten, selbstständig zu bleiben oder zu werden oder in Hingabe den Gegenpol zu wählen und zu dienen.

[1] Vgl. dazu Dagobert Frey, Gotik und Renaissance, Augsburg 1929, ein Buch, das vollständig auf diesem Begriffspaar aufgebaut ist.

Diese Polarität der Gesinnung hat ihre höchste Entscheidung im Verhältnis zu Gott. Die sakrale Sinnrichtung fordert vom Menschen, sich als nichtiges Teilchen vor Gott zu beugen, aber der auf eigene Selbstherrlichkeit Erpichte lebt gottlos, aus einer Verstocktheit des Herzens heraus. Denn es gibt ja auch Irreligiöse, denen der Zugang zur Frömmigkeit in der Jugend verschüttet wurde, und Antireligiöse, die aus theoretisch-philosophischen Irrtümern heraus und weil sie nur bis zu Physik und Chemie gelangen, die Existenz Gottes leugnen. Die Gottlosigkeit auf Grund materialistischer Lehren ist nur Dummheit, und der Materialismus ist nur insofern, wie Dilthey lehrte, angeboren, als Dummheit angeboren sein kann. Harmlos ist solcher Irrtum nicht, er bleibt nicht auf das religiöse Verhältnis des Einzelnen beschränkt, er wird leicht zum Dogma und zum politischen Kampfmittel der Unterdrückung, daher auch von Auswirkung für alle anderen Lebensgebiete einschließlich der Kunst. Doch, selbst wo der Mensch seinen Gott hat, kann er in unendlicher Abstufung sich in ihm verlieren oder auflösen oder von ihm abrücken und seine relative Selbständigkeit zu behaupten suchen.

Eng verknüpft ist mit der sakralen Polarität die theoretische. Man hat hier den Realisten dem Idealisten gegenübergestellt[1] oder, wie der Ausdruck besser hieße, dem Ideeisten. „Der Realist, dem Gegebenen zugewendet, findet Grenzen in seinem Denken und Tun, empirische Gesetze im Theoretischen, äußere bestimmte Ursachen und Zwecke im Praktischen. Die Spannweite seines Denkens und Wollens ist begrenzt. Seine Ziele sind endlich, relativ. — Demgegenüber dringt der Idealist im Theoretischen bis zu den Voraussetzungen, Grundlagen, Bedingungen aller Erfahrung vor, im Praktischen zum Unbedingten aller Willenshandlungen. Die Spannweite seines Denkens und Wollens

[1] Ich entlaste die Darstellung durch Hinweis auf Constanze Glaser, Realisten und Idealisten. Die menschlichen Grundtypen. Kantstudien XXXVIII, S. 118. Vgl. außerdem Carl G. Jung, Psychologische Typen, Zürich 1930.

ist unbegrenzt. Sein Ziel, seine Sehnsucht liegt in der Unendlichkeit, im Absoluten. Erfüllung ist ihm nur in den seltenen Augenblicken des Einswerdens mit dem Absoluten, in der Extase, beschieden." (Glaser.)

Diese Gegenüberstellung umfaßt auch Teile des profanen Lebens, meint aber wohl vornehmlich die theoretisierende Ethik; denn eine alle Sinnrichtungen umfassende Polarität muß anders bezeichnet werden. Ob man in der Charakterisierung von Realismus und Idealismus nicht noch schärfer vorgehen könnte, tut hier nichts zur Sache, denn prinzipiell scheint das Entscheidende getroffen.

In der ästhetischen Sinnrichtung stellt man den Klassiker dem Romantiker gegenüber. Klassik hat dabei die Bedeutung der Vollendung, Erfüllung, des Insichruhens, Romantik die der Sehnsucht als Spannungszustand. Auch hier ist der Gegensatz von abgeschlossener isolierter Ganzheit gegenüber dem Teil des Unendlichen gemeint. Bekanntlich setzt die Entdeckung dieser Polarität bei Schiller ein, der sie mit den Begriffen des Naiven und Sentimentalischen aus der Dichtungsgeschichte herauszulesen suchte. Die beste moderne Ausarbeitung findet sich bei Strich, dessen Termini Vollendung und Unendlichkeit lauten. Die personale (psychologische) Seite des Gegensatzes von Seinsstil und Werdensstil läßt sich in der Dichtung am leichtesten fassen. Morphologisch gesehen ist der sachliche Gegensatz mit dem personalen psychischen identisch, noologisch sind sie ebenso verschieden wie Sache und Person. Hat man die personale Polarität einmal innerhalb der Dichtung entdeckt, so findet man sie in allen ästhetisch gerichteten Menschen, also auch in den Künstlern wieder, welche der Künste ihnen auch als ihr Ausdrucksmittel gegeben sei. Die Mutation ist abhängig vom Objekt, also von seinem Seins- oder Werdensstil. Aber die ästhetische Bewertung des Objekts ist abhängig von der Tendenz der bewertenden Person zur Erreichung entweder des Pols ihrer Vollendung oder dem ihrer Unendlichkeit. Die Gültigkeit von

Seins- und Werdensstil ist objektiv gegeben, die von Klassik und Romantik ist subjektive Wahl auf Grund entweder subjektiver Anlage oder subjektiver Entschließung. Letzteres liegt nur vor, wenn die Person sich selbst gestaltet oder durch die Ansteckung der Mode dazu gestaltet wird.

Alle vier Sinnrichtungen können als getrennte Reihen auch auf verschiedene Pole der Dividualität hinzielen; und da es vier Sinnrichtungen und nur zwei Pole gibt, läßt sich daraus eine schematische Übersicht der Charaktere der Individuen (als Unitäten) entwickeln, wobei noch innerhalb jeder Sinnrichtung eine Gegenläufigkeit möglich ist, sobald man ihre Einzelgebiete scheidet (z. B. innerhalb der profanen das Ökonomische, Politische, Soziale, um nochmals an Sprangers Aufteilung zu erinnern). Aber es kann auch die Person einen Pol einheitlich zu ihrem Stilprinzip machen. Dann entstehen und bestehen stilreine Charaktere der Individualität, reine Ganzheitspersonen und reine Teilheitspersonen. Es ist nun aber im Wesen der Höchstwertigkeit der sakralen Richtung gelegen, daß der religiöse Charakter ewiger Sehnsucht zu Gott dem Teilheitsmenschen den höheren Rang gibt, soweit es sich um die sakrale Sinnrichtung handelt, daß aber jene gemischten Charaktere, die in den anderen Sinnrichtungen nach Ganzheit streben, in ihrer inneren Spannung zwischen den Polen, ihrer ewigen Unvollkommenheit ihren ganz besonderen und hohen Rang haben können als Personen nie erschöpfbarer Entwicklungsmöglichkeit. Sie sind in ihrer eigenartigen Unvollkommenheit vielleicht die „menschlich" Vollkommenen.

5. Das Ideal. Zur Regularität entwickelt sich die Person durch Nachfolge, unter der Leitung des Vorbilds; Genie ist die Person, die den Weg allein geht, führerlos, aus tiefstem Instinkt und aus Intuition. Das Genie geht seinen Weg aus der Entfaltung der harmonischen Anlage seiner Personalität, seines tiefsten Seelengrundes. Daher fühlt das Genie stets Gottnähe und redet vom Dämon, dem Gott in ihm. Der Reguläre kon-

struiert, das Genie schöpft. Es schöpft aus dem tiefen Fluß einer göttlichen Unterströmung, ringend und oft in Qualen, aber immer in dieser letzten Einsamkeit und dem Vertrauen zu sich selbst als Werkzeug Gottes.

Der Heilige ist Regulativ, aber der Stifter ist Genius, Gottheit selbst, von Gott gesandt, Gottes Sohn. Jedes sakrale Genie geht einen besonderen, nur aus seiner eigenen Person entspringenden Weg, die äußerst geringe Zahl genialer Religionsstifter bildet ein Nebeneinander sich ausschließender und verdrängender Ansprüche auf den Besitz des rechten Weges. Die Anzahl der Mit- und Nachläufer, die den Religionen Bestand geben, darf nicht über den Rang der Stifter dieser Religionen täuschen. Auch als die Zahl der Christen noch verschwindend klein war, verglichen mit denen anderer, älterer Religionen, war das Christentum an Rang höher als alle anderen Religionen.

Als Genie auf theoretischem Gebiet gilt unbestritten der Philosoph. Freilich ausschließlich der schöpferische, nicht jene breite Menge von Philosophen, die alle Philosophie erlernt haben, aber keine eigene erzeugen. Ich verweise auf die aufschlußreiche Abhandlung von Max Scheler[1], der nur in der Trennung des „Heiligen" vom „Genius" unrecht hat, zu der er wahrscheinlich aus dem kirchlichen Vorurteil heraus kam, man trete dem Religionsstifter und besonders Jesus zu nahe, wenn man ihm keine eigene wissenschaftliche Rubrik gönne. Aber die Überwertigkeit Jesu über alle Philosophie liegt nicht in seiner Genialität, sondern im Sakralen seiner Genialität.

Aber Genie auf theoretischem Gebiet kann auch der Wissenschaftler sein. Nicht nur, sofern seine Arbeit einen philosophischen, und zwar produktiv philosophischen Einschlag haben kann, nicht nur, sofern er kommende Ergebnisse vorausahnt, fordert und nur die Bestätigung erarbeitet, sondern die Genialität kann auch gerade in der Methode liegen, im Finden

[1] Max Scheler, Vorbilder und Führer (Schriften aus dem Nachlaß, Berlin 1933, Bd. I, S. 151).

jener Bestätigung oder im Suchen gar nicht vorausschaubarer Ergebnisse, im dunkeln Wissen, daß man weiter bohren muß und sich dann Ungeahntes enthüllen muß. Es gibt sogar vermutlich ziemlich viel Abwandlungen genialer wissenschaftlicher Veranlagung und die prinzipielle Vorenthaltung der Möglichkeit von Genialität gegenüber dem Wissenschaftler ist gewiß unberechtigt. Daß nicht jeder tüchtige Gelehrte und Forscher ein Genie ist, wird jeder zugeben, aber Archimedes, Galilei, Newton, Robert Mayer, Einstein, um Männer wenigstens eines Faches zu nennen, sind gewiß Genies.

Genie auf ästhetischem Gebiet ist der Künstler als „Schöpfer" ästhetischer Werke. Auch hier also kann als „Schöpfer" nicht jeder gelten gelassen werden, der den Beruf des Künstlers ausübt. Der Durchschnittskünstler arbeitet, schafft, kombiniert, der geniale Künstler schöpft, er geht führerlos den Weg zu neuen Mutationen und Stilen, er schöpft unmittelbar aus seinem personalen Grunde seine neuen, sprechenden Formsymbole.

Genie auf profanem Gebiet ist die Person, die Normen setzt, Gesetze gibt. Auch hier braucht es keiner Worte, daß nicht jeder Jurist oder Parlamentarier, der Gesetze macht, Genie ist. Genie ist auf profanem Gebiet der Held, der Mensch, dessen „Charaktergröße" im Überfluß „geistigen Willens" liegt (Scheler, S. 215). Seine Hauptarten sind der Staatsmann, Feldherr, Kolonisator (Scheler, S. 217). Das profane Genie weist nicht theoretisch den Weg für die Menschen, die ihm folgen wollen, er ist Machtmensch und zwingt die Anderen oder er geht im Kampf zugrunde.

Die Produktivität im Sinne von Reichtum der Hervorbringungen ist nur eine Folge der schöpferischen Kraft des Genies. Dürer, Rembrandt, Bach, Goethe sind nicht deshalb Genies, weil sie viele Werke schufen — andere schufen vielleicht noch mehr —, sondern weil sie Genie hatten, konnten sie sich in vielen Wandlungen immer neu in neuen Werken verausgaben; und wenn ein genialer Mensch nur ein einziges Werk schüfe, wäre er

dann nicht weniger genial, als wenn er hunderte schafft. Genie liegt nicht im Quantitativen. Daß Genie zur Hälfte Fleiß sei, ist eine bekannte Umschreibung für den Weg schöpferischer Arbeit. „Nessuno sa che sangue costa" hat Michelangelo gesagt. Das Genie braucht wie der Reguläre „Charakter" als Treue zu sich selbst, Unbeirrbarkeit. Das Geniale des genialen Charakters ist das Hervorsprießen aus dem „Nichts", womit gemeint ist: aus nichts Fremdem, aus dem Eigensten, aus einer Begabung mit Harmonie der Anlagen.

Man soll mit der Ehrenbezeichnung Genie sparsam sein. Viele sind nicht Genies, aber immerhin genial, oder zeitweise genial. Das eigentliche Genie ist Jahrzehnte hindurch unerschöpflich, es ist andauernd produktiv, weit mehr, als es in Werken niederlegen kann. Wie vieles blieb Skizze oder Improvisation! Affen des Genies sind die Genialischen, denen gerade die Hauptsache fehlt, das Leben und Schöpfen aus sich selbst, sie brauchen Vorbilder und Führer. Das Genie kennt auch Vorbilder, Genie ist immer dankbar, aber es bedarf der Vorbilder nur als Sprungbrett. „Wer hinter anderen hergeht, kann sie nicht überflügeln" hat Michelangelo von den Nachahmern der Antike gesagt. Aber das Genie braucht auch sein persönliches Schicksal, seine Feinde und sein Unglück, seine Freunde und Geliebten.

Der Unterschied von Genie und Talent gehört zu den stehenden Fragen derer, die sich über das Genie äußern: Systematisch gehört Genie unter den Begriff des Ideals, den Stil der Harmonie, dagegen Talent unter den Begriff des Exemplars, den Stil der Figuralität. Talent oder Pfund ist die Disposition, die der Einzelne als Gabe miterhält, er kann damit wuchern oder das Talent vergraben. Aber schon im Wuchern mit dem Talent kann Genialität liegen und es gibt Menschen, die, ohne Werke zu hinterlassen, eine Genialität des Erlebens und Handelns haben, die ohne Irrwege das Rechte trifft. Überhaupt ist diese Ungelerntheit, Unlehrbarkeit und Unlernbarkeit ein Symptom des Genies. Wo andere die Schlüssel zu allen verschlossenen Türen

dieser Welt voll Wunder sich von Eltern und Lehrern geben lassen müssen, wo andere lernen, wie man Schlüssel macht, die in die Schlösser passen, geht das Genie mitten durch verschlossene Türen.

6. Der Charakter. Jede Person hat alle fünf Stile zugleich, bzw. sie ist, wenn sie uneinheitlich in jeder oder einigen der fünf Stilarten ist, nach allen fünf Stilarten zugleich bestimmt und daher auch psychologisch bestimmbar. Wer stets die Wendung „individuum est ineffabile" im Munde führt, muß sich die Antwort gefallen lassen: dann halte den Mund. Eine restlose Aussprechbarkeit freilich des Charakters ist genau so unmöglich, wie die von irgendwelchem zusammengesetzten Ding. Auch hier besteht die Aufgabe der Wissenschaft nicht darin, neben die Wirklichkeit eine Kopie zu setzen, sondern eine Vorstellung in jenem Sinn, den ich früher erläutert habe. Die wissenschaftliche Beschreibung des Charakters ist auch nicht identisch mit der künstlerischen Schilderung, die der Dichter vollzieht, indem er den Menschen handelnd vorführt und alle Handlung als Symbol des Charakters meint. Eine ausführliche Theorie wissenschaftlicher synthetischer Charakterbeurteilung ist ein Wunsch für die Zukunft.

Erst innerhalb des Begriffes des Charakters als Synthese der fünf Stile dürfte der Begriff Genie ganz deutlich werden. Er bedeutet die Harmonie der Stile untereinander. Genie im Sinne der Harmonie der psychischen Figuralität, der Anfüllung mit sich auswägenden Erfahrungen, Kenntnissen, Begabungen bezieht sich nur auf die innere wechselseitige Ergänzung der psychischen Figuren ihren Größen (Proportionen) nach; ist es doch immer das Fehlen irgend einer ergänzenden Gabe, die den Nichtgenialen auf den Weg des Konstruierens und Kombinierens weist. Der Talentierte muß sich erarbeiten, was dem Genialen ohne Zutun in den Schoß fällt. Der Geniale muß sich ebenfalls vieles erarbeiten, aber das, was die Harmonie seiner Leistung ausmacht, z. B. auch das Künstlerische gelingt nachtwandlerisch

innerhalb der Arbeit, während der Talentierte der Harmonie nur mühsam nahekommt. Das Problem verschiebt sich, sobald man es auf die Genialität des ganzen Charakters bezieht, also statt auf die Einzelleistungen auf die ganze Person. Dann bedeutet Genialität nicht nur Harmonie, sondern Maturität. Das eigentliche Genie hat trotz Lehrzeit und Entwicklung eine angeborene Reife, eine naive Ausgeglichenheit in der inneren Spannung zwischen Seins- und Werdensstil, also auch zwischen Kosmos und Chaos, zwischen Reihung und Gruppierung seiner Erlebnisse. Es ist in dieser Mittellage umfassend gegenüber allen in dieser Hinsicht Einseitigen. Ich komme mit dieser Vorstellung wieder zu jener höheren Vollkommenheit zurück, die das Unvollkommene in ihre Spannung einschließt, also den Heiligen, der durch Sünde, die Person, die durch Irrungen sich läuternd hindurchgeht, sich „strebend bemüht"; der „dunkle Drang", durch den ein guter Mensch sich „des rechten Weges wohl bewußt" ist, bedeutet diese angeborene Genialität des Gesamtcharakters.

Dies „Faustische", das sich absolut nicht auf Einzelleistungen genialer Art berufen kann, das vielleicht durchwegs nur Mißerfolge erlebt und innerlich voller großer Tragik ist, hat im Regulativ seinen Bezugspunkt; wobei ich mich jetzt auf das Regulativ des Gesamtcharakters beziehe, der außer Kosmos auch reine (offene) Gruppe, d. h. strenge einseitige Zentrierung des Lebens und reinen Seinsstil (im Sinne des „Realisten" S. 740) umfaßt. Dieser Reguläre, der starre Regelmensch, der Pedant — Wagner in Goethes Faust —, der an Stelle dauernder Spannung und Erkämpfung des Gleichgewichts die ungestörte Ruhe des kristallhaft Normalen sucht, zerschellt meist ebenso wie der Faustische, oder er erstarrt als engherziger Spießbürger oder als kalter Schulmeister, Zelot und Inquisitor.

Zuletzt aber ist für die Theorie dieser höheren Harmonie und Maturität des elastisch Gespannten gleichgültig, ob er ein glückhaftes oder tragisches Los zieht. Auch dem unglücklichen Genie

als „Charaktergenie“ bedeutet das Geniale sein höchstes inneres Glück, das er gegen die Selbstgenügsamkeit und Selbstgerechtigkeit des „Normalen“ nie eintauschen möchte, selbst wenn er es könnte.

Genie wird gerne mit dem Abnormen im Sinne der geistigen Erkrankung in Verbindung gebracht; hinter solchen Theorien steht immer eine materialistische Theorie, die das Geniale glaubt durch leibliche Erkrankung des Gehirns und der Nerven „erklären“ zu können. Aber der eigentlich Irrsinnige ist völlig ungenial und der Geniale durchaus nicht immer irrsinnig; andererseits würde selbst die Erkenntnis, daß eine Disposition zu Gehirnerkrankung bei vielen Genies nachweisbar ist, nur dazu führen, daß man im Diltheyschen Sinn „erklärt“, statt „versteht“. Das Verstehen eines Genies wird durch eine ärztliche Diagnose in keiner Weise gefördert und nur auf das Verstehen kann es hier ankommen.

3. SINN ZWEITER SINNDIMENSION

Noologie und Morphologie

Die Vorstellung erwies sich als Sinn zweiter Sinndimension innerhalb des Erlebens der Person. Die Person wird selbst als Ganze zu Sinn zweiter Sinndimension, wenn sie als Vorstellung oder im Dienste einer Vorstellung handelt und lebt. Dies ist in zweifacher Weise möglich: entweder als Werkzeug der anderen Personen, also eingestellt in die Institutionen der Sachtheorie (S. 348), oder als Werk ihrer selbst. Das erste ergibt den Berufscharakter, das zweite die Persönlichkeit.

Amt, Beruf, soziale Stellung gestalten und beeinflussen den Charakter. Häufig, besonders bei ausgesprochenen Berufsbegabungen, sozialen Fähigkeiten, ist die Wahl des Berufs, die soziale Stellung das zeitlich Sekundäre und eine Folge der Anlagen, dennoch steigert und schleift das Leben in bestimmten

Institutionen die Personen in bestimmter Richtung. Der Lakai von Natur bleibt Lakai auch bei hoher sozialer Stellung, er behält den Untertanencharakter des Kriechers, des Neidischen, der nur die Perspektive von unten kennt, aber der Berufslakai bildet das Lakaienhafte noch besonders prägnant aus. Und entsprechend bleibt der Junker von Natur auch in Erniedrigung junkerhaft hochmütig und der emporkommende Junker kann als Militär oder sonst als Tyrann besondere Allüren ausbilden, die aus dem Beruf des Kommandierens entspringen; er schnarrt auch dort, wo es gar nicht nötig ist. Solche aufgeblasenen Nullen mit Kommandostab sind keine Persönlichkeiten, sie sind nur von ihres Berufs Gnaden mit Scheingewicht ausgestattet. Der Beruf, der solche Charaktere erzeugt, kann aber selbstverständlich statt Karikaturen auch edle Vertreter aufnehmen, der Diener kann als treuer Gefolgsmann seine „Person" zu Gunsten der Aufgabe opfern, und der Herr kann in echter Demut seine Herrschaft als Dienst erfüllen.

Das Wort Persönlichkeit gehört zu den vieldeutigsten der Psychologie. Oft bedeutet es dasselbe wie Person; dann braucht man kein besonderes zweites Wort. Personalität bedeutet Personheit, das Personsein. Persönlich ist das der Person Eigene, das ihr Gehörende. Persönlichkeit ist das Sich-selbst-zu-eigen-sein. Wenigstens für meine eigene Terminologie will ich mich auf diese Definition festlegen. Persönlichkeit ist die Person, die sich selbst Sinn und Form gibt. Persönlichkeit kann nur werden, wer eine Personvorstellung S^2 als Vorbild auswählt oder selbst schafft und danach sich selbst regiert. Daher ist die Persönlichkeit jenseits von Gut und Böse. Es kann große Verbrecher geben wie Cesare Borgia, die man ebenso als Persönlichkeit anerkennt wie die ethisch hochstehenden. Persönlichkeiten sind stets bewußt, ihrer selbst bewußt, sie bedienen sich ihrer Natur S^1, ihrer Person als Werkzeug zu Gunsten einer Vorstellung davon, wie sie sein sollten oder sein wollen. Sie sind entgegen den Berufscharakteren nicht Werkzeug und Werk Anderer, sondern selbstherrlich.

Der Klassiker (als Person) neigt zur Verfestigung seiner Persönlichkeit, der Romantiker zur Entpersönlichung. Aber der Romantiker kann gerade darin Persönlichkeit sein, daß er bewußt auf dies Glück der Erdenkinder verzichtet und wie ein heiliger Franziskus sich zur Entpersönlichung erzieht. Es wäre verkehrt, die Charakterpolarität des dividualen Stils mit diesem Begriff der Persönlichkeit S^2 zu verwechseln.

Eine Untersuchung darüber, was die Persönlichkeit alles aus sich machen kann, erübrigt sich, denn sie kann eben all das aus sich machen, was in den Möglichkeiten des Charakters als allgemein menschlicher Gegebenheit beschlossen liegt, und dies ist im Vorausgehenden wenigstens skizzenhaft erledigt. Persönlichkeit ist nicht das, was jemand als Ziel, Vorbild, Entwurf seiner selbst wählt, sondern die bewirkende Kraft der Selbstgestaltung und Selbstbesinnung, der eigenen Sinngebung, sie ist das, was er tatsächlich aus sich zu machen imstande ist, die eigene Prägung.

4. SINN DRITTER SINNDIMENSION

Noologie und Morphologie

Berufscharaktere und Persönlichkeiten werden als Repräsentanten des Menschengeschlechts Symbole S^3. Der Berufscharakter oder die Persönlichkeit „rückt ein in die Reihe der Elemente" des Repräsentanten. Vielleicht sind nur Genies im früher definierten Sinn sozusagen brauchbar für eine solche Steigerung zum Symbol. Wagner in Goethes Faust ist Repräsentant des Regulativs, aber das Regulativ ist nie Repräsentant der Menschheit. Jedenfalls gewinnt hier das Wort Genie noch einen nachträglichen und nur hier hinzukommenden Sinn: das Genie bezieht sich statt auf die Person oder die Persönlichkeit auf dies Umschaffen der Persönlichkeit in die Repräsentanz, was nicht das Genie vollzieht, sondern die Beurteiler tun. Bei Berufscha-

rakteren liegt die Repräsentanz in der hochragenden Stelle der Institutionen, die, vom Genie ausgefüllt, Repräsentanten der Menschheit ergibt: Herrscher, Feldherren, Staatsmänner. Es ist eine Schicht von Personen, die sich deutlich von jener abhebt, die aus echten Persönlichkeiten hervorgeht, die ihren Wert nicht der von ihnen ausgefüllten Stelle gesellschaftlicher Organisation verdanken, sondern ihrer eigenen Bedeutung allein. Repräsentanten sind alle großen Genies: die großen Gesetzgeber, die großen Philosophen, die großen Künstler, die großen Heiligen. Sie versinken nicht mit ihrem Tode wie alle Berufscharaktere, die ersetzbar sind, sie gehören der Nachwelt als dauernde Begleiter, als wirklich Unsterbliche. Das Überdauern des Werks im Weiterstehen auf dem Bücherregal oder im Museum ist gleichgültig. Weiterleben bedeutet zeitlos gültig bleiben. Mit diesem Maßstab gemessen bleibt von Milliarden Menschen nur höchstens einer übrig. Die Geschichtsschreibung hat mit der Erinnerung an Personen, Berufscharaktere, Persönlichkeiten und Repräsentanten zu tun, sie hat über die Letzten am meisten zu sagen. Die Theorie aber hat über sie nichts zu sagen, als daß ihr Sinn sich als Symbol über den der übrigen Menschen erhebt.

Die Personalisierung durch ästhetische Mutation

Die Psychologie befaßt sich mit der Seele, die Psychognomik mit dem beseelten und personalen Leib oder mit dem Beseelen und Personalisieren der Dinge.

Die Psychognostik liest aus dem wahrnehmbaren Objekt die Seele heraus, sie ist das unmittelbare Verstehen, das keine theoretische Haltung voraussetzt. Die Psychognomik dagegen ist die Wissenschaft von diesem psychognostischen Verhalten.

Fremdverstehen durch Sprache, durch Konventionszeichen, setzt voraus, daß man beim Mitmenschen zweckhafte Einstellung ahnt und ebenso muß überall sonst, wo soziale Beziehungen verstehbar sein sollen, jene psychognostische Haltung vorausgegangen sein, die uns erraten läßt, daß überhaupt etwas auf Verständnis Wartendes vorliegt. Die Wissenschaft der Psychognomik könnte zugespitzt als Erklären einer bestimmten Art des Verstehens bezeichnet werden.

Das Verstehen erklärt sich entweder (sekundär) kausal, nämlich überall dort, wo das Psychische sich tatsächlich leiblich oder auch körperlich bei Werken S^2 ausdrückt, oder (primär) mutativ, nämlich dort, wo die Psyche durch ästhetische Sinngerichtetheit in die Dinge etwas Psychisches hineinlegt. Denn der ästhetisch Eingestellte erschöpft sich nicht mit der Frage, ob das Objekt schön oder häßlich sei, er mutiert überhaupt, und unter allen an sich möglichen Mutationen bildet die in Psychisches eine besondere Mutationsgattung. Durch die Mutation z. B. der Bewegungen der Mitmenschen in Psychisches „verstehen“ wir diese Bewegungen als beseelte. Mit dieser These ist mehr gewollt, als ein neues Wort für Bekanntes (für Fremdverstehen und für Ausdruck) zu setzen, denn mit der Rückverlegung des Problems in das Phänomen der Mutation ist es aus seiner Heimatlosigkeit erlöst und an seinen systematischen Ort

gewiesen. Weil die Mutationstheorie selbst in die allgemeine Psychologie gehört, so auch die Psychognomik; nur wird deutlich, daß in der allgemeinen Psychologie die ästhetische Sinnrichtung (als Teilfaktor des Erlebens) und somit auch der ästhetisch Eingestellte zu untersuchen sind — als unmittelbare Phänomene des Seelischen selbst —, daß ebenso die psychognostische Haltung, das Beseelen von Dingen, dorthin gehört, daß dagegen die Psychognomik sich mit dem Erzeugnis der psychognostischen Haltung befaßt. Sie bildet eine deutlich begrenzte spezielle Provinz der Psychologie, man kann formulieren, sie ist zwar Provinz innerhalb der Psychologie, aber Eroberungsgebiet außerhalb der Psyche. Die Psyche untersucht hier theoretisch, was sie sich ästhetisch außerhalb ihrer eigenen Grenze erobert und aneignet. Es ist daher gerechtfertigt, in die „allgemeine" Psychologie nur die Probleme der ästhetischen Sinnrichtung aufzunehmen und die Psychognomik aus ihr herauszulösen, weil sie Psychologie des Psychisierenden und des Psychisierens ist[1].

1. SINN NULLTER SINNDIMENSION

Physiognomik

Die Wahrnehmung des Leibes erfaßt nur seine Oberfläche, alles Sichtbare, Tastbare, Hörbare usw., also die Form von S^0. Ob hinter oder in dieser Raum-Zeit-Kraft-Lichtform eine Seele stecke, stellen wir entweder empirisch und durch ein ziemlich kompliziertes Schlußverfahren aus Kausalitäten fest oder unmittelbar durch ästhetische Mutation. Für die Physiognomik in diesem engeren Sinn von Ablesen des Seelischen aus der sinnleeren Form von S^0 ist die Frage nach Kausalität oder nach

[1] Über die Geschichte der Psychognomik bietet den besten Überblick: Karl Bühler, Ausdruckstheorie, das System an der Geschichte aufgezeigt, Jena 1933. Das Buch enthält allerdings kein System, wohl aber die Geschichte.

Mutation noch nicht sehr wichtig. In der Praxis gehen sie auch dauernd durcheinander. Ich gehe von dem engeren Gebiet der Physiognomik des menschlichen Leibes aus.

Die jüngste Stufe empirischer Physiognomik ist die Konstitutionsforschung Kretschmers[1]. Er geht von einer genauen Beschreibung und Messung des Leibes aus und ordnet die Exemplare, deren jedes einem Typus angehört, nach generellen Typen, die empirisch durch besonders ausgeprägte Exemplare (durch Photographien festgehalten) vertreten werden. Als solche generelle Typen gelten drei Proportionskanones: der ästhetische, pyknische und athletische. Dies sind auch nach meiner Terminologie echte Typen, nämlich durch Proportion sinnhaft unterschiedene Baupläne. Alle Menschen haben grundsätzlich den gleichen leiblichen Bauplan, aber dieser variiert mit den (formalen) Raumproportionen zugleich sinnhaft. Man sollte erwarten, daß diesen drei generellen Typen des leiblichen Kanons drei seelische entsprechen, aber da Kretschmer Psychiater ist und seine Typen an Geisteskranken studierte, stellte er sie zu den auf Kräpelin zurückgehenden zwei Hauptgruppen von Geisteskrankheiten in Beziehung. Dies sind die Zustände des manisch-depressiven oder zirkulären Irreseins und zweitens die der Schizophrenie oder Dementia praecox. Kretschmer fand statistisch zählend, daß die meisten zirkulären Kranken dem pyknischen Habitus zugeordnet sind, daß dagegen die schizophrenen meist entweder leptosom (asthenisch) oder athletisch gebaut sind, wozu noch dysplastische, d. h. gemischte Spezialgruppen kommen. Den beiden Krankheitsarten werden von Kretschmer psychisch Gesunde zugeordnet: gesunde Pykniker sind zyklothym, gesunde Leptosome, Athletische und Dysplastische sind schizothym. Die Zyklothymen werden ihrem Temperament nach beschrieben: ihrer Stimmung nach zwischen heiter und traurig, dem psy-

[1] Ernst Kretschmer, Körperbau und Charakter, Berlin 1921. Dazu vgl. vom selben Verfasser, Medizinische Psychologie, Leipzig 1926, 3, S. 148, eine knappe übersichtliche Zusammenfassung seiner Temperamentslehre.

chischen Tempo nach zwischen beweglich und behäbig, ihrer Reagibilität („Psychomotilität") nach als reizadäquat, natürlich. Dagegen sind die Schizothymen in der Stimmung schwankend zwischen überempfindlich und stumpf, dem Tempo nach sprunghaft und zäh, ihrer Reagibilität nach verhalten, gesperrt, steif usw. Über die daraus gewonnenen sechs Haupttemperamente (zwei werden noch als Mittellagen zwischen jene Polpaare eingeschoben) muß man in Kretschmers Schriften nachlesen; auch über die Unterscheidung der zugehörigen Gesichtstypen. Hier ist das Wichtigste, daß Kretschmer zwar als Arzt die Krankheitszustände der Seele in ihrer Abhängigkeit von dem Blutchemismus und der Drüsentätigkeit sieht und nach heutiger medizinischer Kenntnis in seine Rechnung einstellt, mithin auf Sinn erster Sinndimension sich bezieht, daß er aber in der Hauptsache als echter Physiognom von der Wahrnehmung des Leibes, also der Form von Sinn nullter Dimension ausgeht und dem entsprechend immer wieder nur im Temperament, dem Sinn nullter Sinndimension auf psychischer Seite mündet. Da er aber sich nicht mit den aus physiognomischen Befunden Gewonnenen und Gewinnbaren begnügt und die Absicht hat, außer dem Temperament auch den Charakter mit der Physiognomie in Verbindung zu bringen, zieht er alle sonstigen Äußerungen der Menschen (Patienten) zu Rate, ihre mündlichen Mitteilungen, ihre Biographie, ihre Handlungen, Leistungen und Werke, die selbst keine „physiognomische" Quelle sind. Dies zu tun bleibt jedermann unbenommen, nur sollte er sich bewußt sein, wo die Grenze des Physiognomischen überschritten wird, daß er also nicht ohne weiteres erwarten kann, der Körperbau verrate mehr als das Temperament S^0, nämlich auch den Charakter S^1 und S^2.

Für die Physiognomik Kretschmers, wie für jede Art Physiognomik sind die Raumproportionen von entscheidender Bedeutung. Durch das Festhalten gleicher Proportion für viele oder alle Figuren des Musters bekommt das ganze Muster physiognomisch

die einheitliche Physiognomie der angeschlagenen Proportion. Dies gilt bei Architekturen, die nach dem Prinzip der ähnlichen Figuren entworfen sind (S. 149), ebenso in der Plastik für den „Kanon". Man versteht unter Kanon das Festhalten einer durchgehenden Gedrungenheit oder Schlankheit, auch eines durchgehenden Grades des sinnleeren Reliefs. Die Antike bemühte sich um die Aufstellung solcher Kanones. Auch die Neuzeit stellte solche Lehren auf (nicht nur bei Dürer spielt das Problem eine Rolle). Zu einem schlanken Arm gehört eine lange Hand, schmale lange Finger und Nägel, aber auch entsprechende Proportionen des Rumpfes, des Gesichts, der Beine. Ebenso fordert der Wunsch nach Regelmäßigkeit und Zusammengehörigkeit, daß der Plastiker oder Maler bei kurzem dickem Arm auch kurze Hände usw. bildet. Er kann durch Einführung des goldenen Schnitts die Regelmäßigkeit in durchgehende Harmonie verwandeln, die zwischen Gedrungenheit und Schlankheit den Ausgleich bedeutet, oder darüber hinaus durch teilweise harmonische, teilweise davon etwas (nicht extrem) abweichende Proportionen die höhere Harmonie erzeugen, die im Ausgleich des Harmonischen und Disharmonischen besteht. Aber welchen Kanon immer man wähle, die grundlegende Proportion hat ihre bestimmte Physiognomie, bei mehreren solcher Proportionen ergibt sich die Physiognomie aus ihrem Zusammenspiel.

Daraus folgt, daß überall, wo das Muster in den Proportionen uneinheitlich ist, auch die Physiognomie sich kompliziert. Besonders auffallend ist das bei allen Typismen, die immer uneinheitlich vorgehen. Wählt man den harmonisch ausgewogenen Fall, des nach dem goldenen Schnitt konstruierten Aktes als Bezugsfall, so kann man von ihm aus zahllose Beispiele typistischer Proportionsveränderungen erzeugen, z. B. durch Verlängerung des Halses oder der Oberschenkel usw. oder entsprechend durch Verkürzung einzelner Glieder. Das Raummuster — oder sinnhaft gesehen die Aktfigur — bietet dann auf einen Schlag eine Gesamtphysiognomie, die sich aus dem Zu-

sammenspiel aller Einzelphysiognomien der Einzelproportionen ergibt.

Die unendliche Menge verschieden proportionierter menschlicher Akte aller Altersstufen und Rassen — entsprechend die der Tiere und Pflanzen — ist theoretisch durch die beiden Bezugsfälle des Regulativs und der Harmonie, also geometrisch ausgedrückt, durch das Quadrat und den goldenen Schnitt beurteilbar. Praktisch liegt die Schwierigkeit in der objektiven Festlegung der Punkte oder Linien, an denen der Meßzirkel anzusetzen ist. Ein Akt mit extrem langem, dünnem Hals und ein anderer mit extrem kurzem, dickem Hals sind mit einem Blick physiognomisch abschätzbar. Aber auf welche Rechteckproportion man sie festlegen sollte, dürfte kaum eindeutig sich entscheiden lassen, da eine Unzahl Variationen durch die Einzelheiten des Reliefs, also durch die Subproportionen hinzukommen. Man muß mit einer ziemlich groben Angabe sich zufrieden geben.

Diese Überlegungen sind auf alle künstlichen Werke S^2 übertragbar, sie mögen weit einfachere Situationen bieten und exakte Messungen zulassen oder auch kompliziertere als der menschliche Akt, etwa ein reiches Ornament, ein gefälteltes Gewand usw. Die Vieldeutigkeit der Proportionen in einem vielfigurigen Bild verführt manchen Theoretiker dazu, bestimmte Proportionen hineinzusehen. Bei Kunstwerken der Bildkunst ist diese Sucht besonders bedenklich. Aber, daß die von uns mit dem ersten Blick aufgefaßte Physiognomie des ganzen Bildes und der einzelnen — menschlichen, tierischen, pflanzlichen, mineralischen — Figuren mit auf die Raumproportionen, also den „Kanon" zurückgehen, ist gewiß.

Die von Kretschmer aufgestellten Typen menschlicher Akte sind ohne ausdrückliche Herausarbeitung der beiden entscheidenden Bezugsfälle (des Regulativs und des Ideals) ausgesucht. Kretschmer verzichtet damit auf die gedankliche Konstruktion der Kippungsstellen seiner Skala, er bleibt in der Empirie, so-

weit es sich um die Objekte, die Leibesformen selbst, handelt. Er verzichtet auf eine letzte Klärung seiner Skala, die willkürlich aussieht, obwohl ihr eine absolute und notwendige Ordnung a priori zugrunde liegt und nur nicht deutlich herausgearbeitet ist. Eine solche Korrektur würde die an sich schon sehr wertvolle Theorie Kretschmers, wie ich glaube, zu größerer Klarheit bringen, ohne daß sie darum etwas von ihrem empirischen Charakter zu verlieren brauchte.

Die gesamte Methode Kretschmers ist aber schon in ihrer physiognomischen Grundlage selbst nicht rein empirisch; er sagt S. 7, wo er Anweisungen für das Messen gibt: „Auf eine vollkommen künstlerische, sichere Schulung unseres Auges kommt nämlich alles an. Denn ein schülerhaftes Aufnehmen von Einzelmaßen ohne eine Idee und Intuition vom Gesamtaufbau wird uns nicht von Fleck bringen." Gemeint ist wohl nicht „künstlerische Schulung", sondern nur ästhetische Einstellung. Dann aber ist klar, daß diese Komponente des Ästhetischen neben der theoretischen Einstellung dauernd mitwirkt und mitwirken muß. In diesem engeren Bereich deckt sich ästhetisch mit physiognomisch, wofür das folgende Zitat sprechen mag:

„Für langsam zusammengespartes Geld habe ich mir als dreizehnjähriger Junge einen Malkasten mit Ölfarben gekauft. Das Erlebnis der aus der Tube kommenden Farbe habe ich heute noch. Ein Druck der Finger und jauchzend, feierlich, nachdenklich, träumerisch, in sich vertieft mit sprudelnder Schalkhaftigkeit, mit dem Seufzer der Befreiung, mit dem tiefen Klang der Trauer, mit trotziger Kraft und Widerstand, mit nachgebender Weichheit und Hingebung, mit hartnäckiger Selbstbeherrschung, mit empfindlicher Unbeständigkeit des Gleichgewichts kamen eins nach dem anderen diese wunderbaren Wesen, die man Farbe nennt . . ." „Die Farbtuben gleichen seelisch machtvollen, aber bescheidenen Menschen, welche plötzlich im Notfall ihre bis dahin verborgenen Kräfte entblößen und aktiv machen." „Nicht

nur die bedichteten Sterne . . ., sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender geduldiger weißer Hosenknopf, ein gefügsames Stückchen Baumrinde . . ., alles zeigte mir sein Gesicht . . .[1]"

Sinn in Sinnleeres hineinsehen heißt mutieren und unter Umständen personifizieren; auf niederer Entwicklungsstufe heißt es Seelisches überhaupt noch nicht von Totem, Sinn noch nicht von Form scheiden. Der Primitive und das Kind, aber auch der Künstler sieht — jeder in anderer Schattierung — in jedem Gegenüber ein Du, ein geheimes Ich und eben deshalb Sinn. (Oft meint auch die Gestalttheorie dies Physiognomische.) Alles zeigt sein Gesicht! Sogar die Gesichter können plötzlich ihr „Gesicht" zeigen. Man erlebt immer wieder einen inneren Ruck, eine innere vollständige Herumwerfung des Steuers, wenn man eine Weile mit sachtheoretischen Gedanken, wie sie im I. Kapitel behandelt sind, durch eine Gemäldegalerie gegangen ist und plötzlich alles physiognomisch — oder gar allgemein psychognomisch — sieht. Die Madonnen — etwa die jugendlichen mit dem Kinde — bekommen eine unvermutete Rangordnung, die einen sind unbedeutende liebe Mädchen, die anderen gute Mütter, andere vornehme kühle Frauen je nach der Wahl des Modells — einige aber sind geborene Madonnen, man liest ihnen die echte Keuschheit, die seelige Bescheidenheit, die unbewußte Erwähltheit, den heiligen Adel vom Gesicht ab. Ich berufe mich auf Werke der Kunst, aber ich meine nur die lebenden Modelle, denn an diesen bekannten Beispielen wird sofort klar, daß die von Botticelli, Schongauer, Cranach, Murillo benutzten Modelle nur gelegentlich als Madonnen dienen, weil sie dem persönlichen Geschmack des Malers entsprechen, vielleicht weil er in sie verliebt ist, daß dagegen Madonnen Raffaels (nicht alle, besonders wohl die aus Peruginos Typus entwickelten frühen) solche „geborene" Madonnen sind, während Michelangelos Madonnen mit

[1] Kandinskys autobiographische Notizen aus dem Sturm, Berlin 1911-13, zitiert nach Heinz Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, Leipzig 1926, S. 47.

ihrer Schwermut bzw. ihrer junonischen Hoheit und Strenge dem Sinn „Madonna" nicht so restlos entsprechen. Man mag in jedem Einzelfalle hierüber streiten, wie ja auch Michelangelos Auffassung der Raffaels widerstreitet. Man mag auch darüber streiten, ob etwa der Madonnentypus der byzantischen Malerei oder der Giottos dem Sinn „Madonna" näher komme als der Raffaels, man mag also die Madonna der einzelnen historischen Stile gegeneinander abwägen und mag schließlich zweifeln, ob es eine objektiv allein als Norm gültige, „richtigste" Auffassung der Vorstellung Madonna unabhängig vom subjektiven Gutdünken des jeweiligen, also auch des heutigen Beurteilens gäbe. Mir kommt es nicht auf ein Lob Raffaels an, es handelt sich nur darum, das Problem klar zu machen. Denn wessen Madonnenvorstellung entweder durch Michelangelos oder durch Rubens', Overbecks oder Noldes Madonnen seine Erfüllung besser als durch die Raffaels findet, steht grundsätzlich auf dem gleichen Boden der physiognomischen Kritik. Nur, wem jedes Mädchen, auch ein Bouchertypus als Madonna genehm ist, sieht das hier gemeinte Problem des Sprechenden und Entsprechenden der Form für gegebenen Sinn nicht. In der Gemäldegalerie kann man vor jedem Bild und jeder Figur fragen, ob der Künstler das richtige Modell ausgesucht oder die richtige Form von Gesicht, Händen usw. erfunden hat. Vor der Natur darf man nicht wie vor Kunstwerken stehen. Wir legen die Natur aus, legen in sie allerhand hinein; wie weit ein Mädchen, das wie eine geborene Madonna aussieht, auch wirklich eine ist, läßt sich a priori nicht absehen. Wir können uns täuschen. Aber sehr oft ist tatsächlich auch in der Natur die Physiognomie der Ausdruck der Seele und des Geistes, der Ausdruck der Person.

In diesem Sinne ist der Satz, das Gesicht ist das Schicksal des Menschen, eine uralte Weisheit. Gesicht ist dabei pars pro toto. Jeder Mensch bekommt mit seinem ganzen Leib eine Fülle von Möglichkeiten und zugleich eine Schranke mit: eine Fülle von

Unmöglichkeiten. Am leichtesten erkennt man das aus den Hemmungen, die aus überstandenen Krankheiten und Verletzungen folgen. Denn ebenso wie der Verlust eines Armes den ganzen Menschen schicksalhaft psychisch trifft, so ist jeder Arm als gesundes Glied schon schicksalhaft bestimmt durch seine Proportionen, seine Kraft und Beweglichkeit. Die Annahme allerdings, dieser athletische Arm wird mehr heben, kräftiger schlagen und stoßen als jener asthenische, der Schluß: also wird der ganze Mensch wehrhafter, selbstbewußter, mutiger, dem Schwächeren gegenüber sicherer auftreten als jener andere Mensch mit asthenischen Armen, ist zwar auch physiognomisch, aber empirisch kausal[1]. Allgemein sind die durch Schönheit, Gesundheit, Kraft, Begabung Bevorteiligten seelisch schicksalhaft durch ihre leiblichen Vorzüge zu einem glücklichen erfolgreichen Dasein vorausbestimmt, ohne daß freilich dadurch dauerndes Glück gewährleistet ist. Denn manchem Siegfried-Apollo wird das Leben zu kampflos und schal, er wird flach und unbedeutend. Man unterscheide daher streng, ob das Objekt unseres physiognomischen Urteils ein Naturgegenstand oder ein künstliches Werk oder ein Kunstwerk ist.

Bei Kunstwerken steht es uns frei anzunehmen, daß, würde ihnen Leben eingehaucht wie der Figur des Pygmalion, sie auch das wären, was sie physiognomisch ausdrücken. Hier liegt ja der logische Werdegang klar vor. Zu den mythischen „Vorstellungen" von Zeus, Herakles, Eros, Bakchos bzw. von Hera, Athene, Artemis, Aphrodite schufen die griechischen Bildhauer allmählich die physiognomisch sprechenden „Wahrnehmungen". In der Natur dagegen bleibt angesichts eines zeushaften Lehrers und einer junonischen Dame immer noch möglich, daß sie uns enttäuschen und anders sind als sie aussehen; wir machen uns zu

[1] Aus der Benachteiligung durch leibliche oder seelische und geistige Mängel ergibt sich eine Gesamteinstellung von Minderwertigkeit, deren Studium und therapeutisch-erziehliche Behandlung unter dem Titel der Individual-Psychologie durch Alfred Adler gepflegt wurde. Von ihr ist hier nicht die Rede, sie gehört in die Psychologie, wo ich sie aber wegließ, da sie mehr pädagogisches Interesse hat.

den sprechenden, aber lügenhaften „Wahrnehmungen" falsche „Vorstellungen". Dies gilt für die gesamte Natur. Wie grimmig sieht die Hunderasse der Boxer drein und ist doch weit friedlicher als mancher niedliche, aber tückische Spitz, dem man nichts Böses zutraut. Die Ringelnattern schlägt man tot, obwohl sie die harmlosesten Tierchen sind, bloß weil sie aussehen wie Giftschlangen. Wie harmlos sind viele Australneger, die gefährlich aussehen, wie mörderisch erweisen sich die europäischen Völker, die auf Grund ihrer edlen Gesichtszüge sich für die Träger höchster Kultur und Tugend erklären. Wie oft sind die menschlichen Werte und Leistungen derer gering, die als Musterbeispiele ihres Volkes, ihrer Rasse vorgeführt werden. Mancher sieht aus wie der Bamberger Reiter und bringt es doch zu nichts. Man hat die ästhetisch physiognomische Ausdeutung auf die Rassen und Völker übertragen, mit der Unterschiebung, die Natur arbeite wie ein Künstler, aber die Natur will nichts ausdrücken, sondern wir deuten sie, als ob sie etwas ausdrücken wollte. Wir sehen die Natur ästhetisch an und mutieren die Form von S^0 in Seele.

Dagegen gilt sicher, daß die Natur überall dort etwas ausdrückt, wo jene Kausalzusammenhänge zwischen Sinn und Form vorliegen, für die der starke und der schwache Arm als Musterbeispiel dienten. Darüber hinaus gelten jene empirisch aufweisbaren Zusammenhänge von Temperament, sowie von Geisteskrankheit und Kriminalität mit leiblicher Gestalt und über diese Brücke auch mit Erblichkeit, also Familie, Volk, Rasse. Es ist sogar häufig diese empirische Grundlage kausaler Beziehungen das, was unser „physiognomisches" Urteil bildet, wo man meint, „ästhetisch" eingestellt zu sein. Die Olympier sind mit Leibern ausgestattet, die kausal-physiognomisch durch Gesundheit, Jugend, Reife, Kraft ausgezeichnet sind. Der hinzukommende ästhetische Faktor ist hier die Harmonie der Form, die wir physiognomisch in Harmonie der Seele und des Geistes mutieren.

Die Götter Griechenlands — schon als mythologische Vorstellungen eine Idealisierung der gesamten Menschheit — sind in ihren plastischen Bildern eine Art Bezugssystem für Physiognomie der Menschen überhaupt, sie bilden eine Familie, die zwar der weißen Rasse angehört, nicht der gelben oder schwarzen, aber dennoch über der weißen Rasse als eine Idealisierung der gesamten Menschheit auch als wahrnehmbare Form zu stehen scheint. Sie scheinen nur deshalb der weißen Rasse anzugehören, weil umgekehrt diese dem Ideal am nächsten steht, was allerdings ein Chinese kaum zugeben dürfte. Auf der Folie der Olympier sind die Satyrn und Nymphen, Silen und Priap, obwohl sie zum Kreis der Götter gehören, ihrer Physiognomie nach echte gewöhnliche Griechen. Auf dieser Folie erkennt man sowohl die Relativität der Göttergestalten anderer Volkstypen: China, Indien, Ägypten, Germanien usw., wie die Exemplarität aller Porträts wirklicher Menschen als Abweichungen vom generellen (d. h. regulierten) und vom idealisierten (verschönten) Typus — wobei das Exemplar selbst (seinem besonderen Bauplan nach) „seinem" Typus angehört oder als Unikum zugleich Exemplar und „sein" Typus ist; denn man vergesse nicht, daß jedes Einzelwesen nach allen fünf Stilen zugleich variiert. Für die erste Reihe genügt ein Hinweis auf die Christusgestalten des deutschen Mittelalters, die physiognomisch mitunter sehr deutsch sind, obwohl oft genug ein Rest griechischer Idealisierung dem Typus der Vergöttlichung zugrunde liegt, worüber sich eine lange Abhandlung schreiben ließe. Für die zweite Reihe genügt vielleicht ein ebenso kurzer Hinweis auf die spätrömischen Porträts. Ein Gang durch das Berliner Alte Museum von den verschmitzt lächelnden Göttern und Dämonen der archaischen zu den seelig verklärten der klassischen Zeit und den Römerköpfen der späteren Kaiserzeit macht in wenigen Minuten deutlich, was es heißt: alles zeigt sein Gesicht, auch Gesichter zeigen ihr Gesicht.

Aber hinter diesen Gesichtern, mit denen der Künstler etwas ausdrücken wollte, steht das Modell, mit dem die Natur nichts

ausdrücken wollte und dennoch etwas ausdrückte. Die Chiromantie, die Deutung der Handlinien und Handflächen, ist eine überspitzte, auf ein Teilstück des Leibes verengte und zugleich auf Prophetie erweiterte Physiognomik. Diese „Wahrsager" berufen sich auf vieltausendjährige Erfahrung und auf den Grundsatz, alles habe seine Bedeutung. Vermutlich müßte ein guter Wahrsager auch aus der Fußsohle die Zukunft lesen können, wenn sein Klient die Hände eingebüßt hat, oder er müßte aus den Fußsohlen die Probe auf die Aussagen machen, zu denen der Handteller führt. Es gibt in der Tat Menschen, die den Anspruch erheben, aus der edel-schönen Form des Ohres auf Musikalität[1], aus dem Ohrläppchen auf Kriminalität usw. schließen zu können. Alle diese „Künste" sind in der Tat teils Künste, insofern die Wahrsager aus dem Naturobjekt ein Kunstwerk machen, das etwas ausdrücken will und daher deutbar sei, teils aber sind es Phantasien, sofern hineingedeutet wird, was mit diesen physiognomischen Einzelheiten überhaupt nicht zusammengehört. Dem mimischen Spiel der Muskeln, besonders der Gesichtsmuskeln, können wir sehr feine momentane seelische Zustände ablesen, nicht aber dem physiognomischen Bau des Gesichtes, bei welchem sich diese Mimik in unendlicher Variation abspielt. Die Gesichtsfalten und -runzeln, die sich mit den Jahren auf Grund des mimischen Spiels eingraben „wie Falten in Papier", verraten uns ebenfalls als mimische Linien habituelle seelische Zustände. Aber die Handlinien beruhen nicht auf seelischen Vorgängen, sondern auf mechanischen bzw. dynamisch-biologischen des embryonalen Zustands, sie können daher nie etwas über die Seele im Einzelnen aussagen, nichts über die Intelligenz, das Schicksal, die Lebensdauer usw. Aber offenkundig ist, daß uns Hände abstoßend, gleichgültig oder ebenso

[1] Vgl. dagegen die Behauptung, Mozart habe ein „zurückgebliebenes und mißbildetes Ohr" gehabt. Bei Lange-Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm, München 1928, S. 413, zitiert aus einem Aufsatz von Gerber, Deutsche medizin. Wochenschrift 29 (1898, S. 351).

lieb wie Gesichter oder die ganzen Menschen sein können. Hände sind unglaublich sprechend und verräterisch, vielsagend und vieldeutig ohne alle Chiromantie. Die meisten Abergläubischen schimpfen jeden Ablehnenden einen Rationalisten; sie merken nicht, daß sie selbst den richtigen Sinn ihres Strebens durch Rationalisierung verfälschen. Erst wenn man, statt die Hand als Ganze sprechen zu lassen, die einzelnen Teile ein für allemal in ein konventionelles Alphabet verwandelt, kommt Unsinn heraus. Der Hand als Ganzer sieht man wohl an, ob sie jung oder alt ist, ob der Mensch wochenlang krank im Bett lag oder ob er ein gesunder Packer einer Transportfirma oder so etwas ähnliches ist; Energie und Weichlichkeit, Derbheit und Vornehmheit und vieles andere kann die Hand, das Gesicht, der ganze Leib verraten. Aber das sind Ausdrückungen von Kausalitäten. Es kommt dann gar nicht darauf an, ob der Mensch Aristokrat ist, seine Hände sind entweder aristokratisch lang, schmal, gepflegt oder, obwohl er Aristokrat ist, von plebejischer Ordinärheit, gegen die mit aller Pflege nichts zu machen ist. Die Hand ist die natürliche Prämisse für den Schluß, den man auf ihre Verwendbarkeit für Handlungen zieht. Wer nicht Medizin treibt, hält sich an das unmittelbar Sichtbare und Greifbare der Hand, der Mediziner sucht für diese Prämisse die tiefere Prämisse im Blutchemismus, in Hormonen usw., aber er meint zuletzt auch immer wieder nur die Kausalzusammenhänge. Die Chiromantie und aller verwandter Aberglaube setzt an Stelle der mühsamen wissenschaftlichen Erforschung der wahren Prämissen sein willkürliches Alphabet: diese Linie bedeutet Gefühl, jene Intelligenz. Aber alle diese Sucher nach kausaler Physiognomie sind von der auf Mutation gegründeten symbolischen zu unterscheiden, so sehr beide in der Praxis sich vermischen. Streng genommen ist die Schlußfolgerung von der Form der nulldimensionalen Sinnvarianten des Leibes auf seine Psyche genau so berechtigt oder unberechtigt wie unbeseelten Gegenständen gegenüber, die man in der Phantasie beseelt, wie es durch Kandinsky

klassisch geschieht. Eine Pappel hat einen anderen Charakter als ein Haselnußstrauch. Hier fehlt die Kontrolle, ob wir „richtig" mutieren, hier gibt es keine Enttäuschungen und vernünftigerweise auch keinen Streit. Mit Vergnügen gehen wir mit, wenn einem Hosenknopf ein geduldiges Gesicht angedichtet wird. Aber genau so liegt es in der ästhetischen und symbolisierenden Physiognomie gegenüber Menschen. Wissenschaftlich hat Physiognomik von S^0 nur im Sinne der Kausalbetrachtung Bestand, das andere ist Dichtung. Erst in höherer Sinndimension beginnen auch wissenschaftliche Probleme, die an die Mutation anknüpfen.

Was also aus der Raum-Zeit-Kraft-Lichtform des menschlichen Leibes auf Naturell und Temperament der Seele sich mit Recht schließen läßt oder sei es mit Recht, sei es zu Unrecht auf Grund der Mutation geschlossen wird, ist als Wegweiser für jede psychognostische Beurteilung von körperlichen Dingen zu betrachten, mögen sie natürliche oder künstliche Gegenstände sein. Alle Faktoren der Größe (Maßstab, Rhythmus, Proportion), alle der Gestalt (Stil) geben ihren Beitrag innerhalb der Raumform, Lichtform usw., z. B. die Schlankheit, die Helligkeit, die Farbe. Aber alle diese Möglichkeiten sind in der Sachtheorie und in der Ästhetik bereits erledigt. Die Psychognomik hat jedoch bei jedem Faktor ausschließlich die Mutation in Seelisches herauszustellen, für das die Lebendigkeit nichts anderes als eine selbstverständliche breitere Vorstufe ist.

2. SINN ERSTER SINNDIMENSION

Kinetognomik

Unter den Bewegungen und Haltungen des Menschen sind die vorstellungslosen als naturhaft (S^1) und als unbewußt zu bezeichnen; sie entsprechen denen der Tiere, soweit nicht bei

höheren Tieren ebenfalls Vorstellungen mitwirken; sie sind wie bei den Tieren vom natürlichen Bau des Organismus bedingt, der durch Wahrnehmungen, Triebe und Gefühle je nach den äußeren und inneren Reizen innerviert wird. Für diese Gattung von Kinetik gibt es kaum das Problem des „Fremdverstehens". Daran, daß der Mensch im Schlaf liegt, im Wachen geht, steht, ißt, blickt, ist nichts zu verstehen, auch Greifen, Kauen und viele instinktive Reaktionsbewegungen mag man dazurechnen; sie sind kausal-physiognomisch verständlich und „Ausdruck" des Lebens, wenn man nicht vorzieht, einfach zu sagen: Ausführungsbewegung des lebenden Organismus. Beispiele: die Angriffs- bzw. Fluchtbewegungen[1].

Naturhaft sind auch alle mit diesen Gesamtbewegungen des Leibes verknüpften Bewegungen der Gesichtsmuskulatur. Man kann die Fluchtbewegung durch Fesselung unterbinden, dann aber liest man auf dem Gesicht Wut, Angst, Qual, Scham als unmittelbare Reaktion. Erst Verzweiflung, Resignation, Verachtung sind geistige Vorgänge: mit Vorstellung verknüpft und noognomisch zu verstehen. Man kann bei der Muskelhaltung des Gesichts eines Wütenden, Verängstigten, Gequälten nicht von Ausführungsbewegung sprechen. Hier handelt es sich um Ausdruck, und zwar Gefühlsausdruck. Unser Verständnis für jeden Gefühlsausdruck bedarf nicht des Rückgriffs auf eigenes gleiches Erleben, vor allem brauchen wir uns nicht dabei im Spiegel gesehen haben. Man kann zugeben, daß der Mensch schon in sehr frühem Alter die allgemeinen Gefühlsarten (z. B. die Fesselung im Spiel, oder die Unfreiheit überhaupt gegenüber den Verboten des Elternhauses oder der Schule) kennen lernt und seinen Gesichtsausdruck spürt, auch ohne ihn zu sehen. Aber nötig ist dies nicht, es gibt ein unmittelbares Verstehen.

[1] Es wäre naheliegend, hier auf die Theorie des Behaviorismus einzugehen, aber es würde eine unnötige Belastung bedeuten. Jedenfalls scheint mir diese Theorie nicht in die allgemeine Psychologie zu gehören, sie taugt nur für die Psychognomik der Tiere. Vgl. Wolfgang Köhler, Psychologische Probleme, Berlin 1933.

Wie könnte der ungeschwänzte Mensch sonst verstehen, daß sich der Hund freut, wenn er mit dem Schwanz wedelt, und daß er ein schlechtes Gewissen hat, wenn er ihn einzieht? Das Verstehen dieser Bewegung als Gefühlsausdruck ist Mutation. Freude „ist" eine lebhafte Bewegtheit, schlechtes Gewissen „ist" eine Niedergeschlagenheit. Von hier aus entschuldigt sich vielleicht die viel erörterte Theorie von Lange-James, daß die Gefühle eine Funktion der Ausdrucksbewegungen sind, daß man traurig sei, weil man weine, und nicht etwa weine, weil man traurig sei. Es ist diese Theorie zwar nicht so einfach zu entkräften, wie nach diesem Satz zu erwarten wäre, trotzdem braucht sie hier nicht erörtert zu werden[1].

Die Empfindungen drücken sich aus, wenn sie schmerzhaft oder mindestens unangenehm sind (Zwinkern bei Blendung, Zittern bei Frost), andererseits auch, wenn sie besonders angenehm sind (Ausdruck der Süßigkeit, aber auch des angenehm Sauren, Bittern, Scharfen). Jeder Ausdruck läßt sich anatomisch lokalisieren, als Muskelbewegung genau beschreiben[2] und zu Empfindung, Gefühl und Zielung in Beziehung setzen.

Die Ganzheit der Leibesbewegung, vor allem der Gang, die Gesamthaltung hängen mit ihren unendlich feinen Unterschiedlichkeiten in jeder Person mit dem Gesamtnaturell und Gesamttemperament zusammen, innerhalb derer die Bewegung abläuft, doch die hier gemeinte Bewegung als reale Leibesbewegung ist als Sinn erster Dimension von Naturell und Temperament verschieden, sie ist unmittelbar naturhafter Lebensvorgang: Ausdruck oder Ausführung. Sie ist abhängig auch von Gesundheit und Frische, Krankheit und Ermüdung, sie ist auch Ausdruck seelischer Gesundheit und Krankheit. Allgemein ist auch bei S[1] die Mutation der menschlichen Leibesbewegung in Seelisches

[1] Ausführlicher erörtert ist die Theorie bei Gustav Störring, Psychologie des menschlichen Gefühlslebens, Bonn 1922, S. 1 ff.

[2] Dies ist neuerdings mit kinematographischer Methode sehr systematisch durchgeführt von Philipp Lersch, Gesicht und Seele, München 1932.

der Wegweiser für die jeder Bewegung natürlicher Gegenstände — organischer wie anorganischer — in menschlich Seelisches. Da wir in ruhende Objekte latente Bewegung durch Mutation von Raumproportion in Zeit und Bewegung hineinlegen können, z. B. den Berg, den Felsen (personifizierend) als wachsend, sich auftürmend usw. „verstehen"; und da wir die Naturobjekte beseelen, dichten wir ihnen Naturell und Temperament an — sogar Gefühle, Affekte, Willen. Das ästhetische Verstehen der Natur ist die Wurzel der Personifikation in Naturgottheiten.

3. SINN ZWEITER SINNDIMENSION

Noognomik

Bewegungen, die eine Vorstellung leiblich wahrnehmbar machen, sind spezifisch menschlich. (Wie weit sie bei höheren Tieren nachweisbar seien, kann hier unerörtert bleiben.) Ich nenne die Lehre von ihnen Noognomik, weil sie das Geistige der Person verraten. Sie umfassen hauptsächlich alle zweckhaften Arbeitsbewegungen, alle Zeige- und Abbildbewegungen, alle Schmuck- und Spielbewegungen. Das Wort Geste müßte nach seiner Herkunft von gerere alle jene Arten von Leibesbewegungen decken, die einer Handlung dienen, es redet aber Niemand von der Geste des Mähens, Säens, des Reitens und Ruderns, falls die Arbeit ausgeführt wird, dagegen sofort, wenn sie ohne Gerät, bzw. mit einem Ersatzgerät (Steckenpferd usw.) nachgeahmt oder dieses nur gedacht wird. Dann ist aber die Bewegung als „Abbild" der Arbeitsbewegung gemeint. Auch jene Abbildbewegungen, die eine Form (Größe oder Gestalt) in die Luft schreiben (für rund, eckig, klein, massig, schwer usw.), auch die Zeigebewegung, die mit dem Finger, dem Arm, dem Kopf und Blick usw. ausgeführt wird, heißen Gesten, ebenso die Spielbewegungen, aber diese nur dann, wenn es sich um Abbilder (Nachahmungen)

handelt. Ballspielen ist einfach Spielbewegung, aber so tun, als ob man Ball spielte, gilt als Geste. Unter Schmuckbewegung möchte ich jene Leibesbewegungen verstehen, die als ästhetische Mittel, aber nicht als Handlung gemeint sind. Es gibt Leibesbewegungen, die den Leib selbst schmücken, die als stolzes Sichaufrichten, Schreiten usw. nicht nur Ausdruck des Stolzes wirklich sind (also kinetognomisch aufzufassen), sondern als „Verschönerung" des eigenen Leibes gemeint (gedacht), also vorgestellt sind. Solche Leibesbewegungen der Anmut, Kraft und Würde gelten ebenfalls als Gesten; sie gehen in Posen über, wenn die Durchführung der Bewegung oder Stellung (Pose von ponere) den Zusammenhang mit der jeweiligen sonstigen geistigen Situation verliert. Sie wird dann, was im üblen Sinn „rhetorisch" heißt (oder theatralisch). Nicht aus Zufall meldet sich hier ein Terminus der Rede. Es wäre falsch, die Gesten als Begleiter der Sprache zu betrachten, sie sind selbst Sprache, oder umgekehrt: die Sprache ist eine Abart der noognomischen Leibesbewegung und in ihr ist auch der Teil, der nicht allein zweckhaftes Zeichen der Mitteilung, sondern Ausdruck der Vorstellung ist, Geste. Die Trennung, was hier einfach als kinetognomisch zu nehmen ist, als Gefühlsausdruck im Klang der Stimme, in der Sprachmelodie (die z. B. Schmeicheln oder Heftgkeit ausdrückt), was andererseits zwar noognomisch, aber nicht Geste ist, mag noch so schwierig sein, man merkt, daß die Sprache sich aus diesen Komponenten zusammenflicht — abgesehen von den eigentlich symbolischen. Die Sprache verrät den Umfang an Vorstellungen, die Art und Klarheit der Ideen, die Inhaltlichkeit der Vorstellungswelt der Person; aber sie verrät auch die Bildung im Umfang des Wortschatzes, im Gebrauch der Fremdworte, der Fachausdrücke, der Empfindlichkeit für Grammatik und strenge Schriftsprache, sie verrät das gesellschaftliche Niveau, den Beruf; und Mundart, Provinzialismen, Phraseologie verraten die Bindung an die engere Heimat oder die Unabhängigkeit von ihr; die Fähigkeit, Mundarten nachzuahmen verrät

Musikalität und Verständnis für das Ausdruckshafte, das neben dem Mitteilungsfaktor der Sprache einhergeht. Ein und derselbe Mensch spricht anders zu Kindern, Halbgebildeten, Hochgebildeten, anders auf dem Katheder als auf dem Bauplatz oder Kasernenhof.

Das Bedürfnis, die Lautsprache mit Gebärdensprache zu verbinden — zu steigern und zu würzen —, ist sehr verschieden bei einzelnen Individuen und Völkern. Manche Völker illustrieren die Worte durch Bewegungen des ganzen Leibes. Man erlebt bei Italienern, daß sie bei dem Wort „laufen" mit den Beinen trippeln, bei dem Wort „steigen" mit den Fingern in der Luft hochklettern. Ein Engländer bewegt dabei kaum den Mund. Wir verstehen — gleichgültig, wie groß unser eigenes Gestenbedürfnis ist — alle diese Gesten, und wir haben ein lebendiges Verständnis für die Verschiedenheit der Gestik zweier Völker, die beide lebhaft gestikulieren, z. B. des italienischen und des jüdischen Volkes; es ist jeweils der Ausdruck der Volksseele schon durch die Figuralität der Gesten mit bestimmt.

Alle Gesten, auch die Sprache, sind nur Teilausdruck der Vorstellungen des Menschen, eben deshalb gibt uns das überlieferte Wort nicht die ganze Person, deshalb enthüllt auch die Ausdrucksgestik anderes als die Sprache eines Buches. Überall, wo der lebendige Mensch vor uns steht und sich „äußert", nehmen wir das Ganze seiner natürlichen Bewegungen physiognomisch und kinetognomisch, und zugleich noognomisch auf. Die Verschmolzenheit dieser Faktoren in den Bewegungen fordert die theoretische Analyse heraus, die schwierig ist und noch in den Anfängen steht.

Durch die Arbeitsbewegungen überträgt sich etwas Personales in das Werk. Jeder Handwerker hat etwas ihm Eigentümliches, das sich nach dem Grad der Ausgeprägtheit seiner Eigenart und der Prägsamkeit seines Werkes bemerkbar macht. Die Disziplin, die sich mit dieser Frage allgemein beschäftigen müßte, könnte Prattologie heißen. Als Sonderzweig hat sich von ihr bisher

nur die Graphologie wissenschaftlicher Einsicht geöffnet; ich setze eine gewisse Vertrautheit mit der einschlägigen Literatur voraus[1] und skizziere nur das hierher Gehörige. In der Schrift — gemeint ist die handgeschriebene Kursive — legt sich die Bewegung in fortlaufenden Zügen nieder. Die Schrift ist figural durch die Wahl der Lautzeichen (z. B. ob lateinisch oder arabisch), ordinal durch das, was man Kaligraphie nennt, bestimmt. Kaligraphie soll hier nicht Schönschrift bedeuten, obwohl sie so heißt. Schön als harmonisch könnte nur eine bestimmte Art von Schrift heißen, die innere Spannungen in Ausgewogenheit enthielte. Was in diesem Sinn Kaligraphie bedeuten kann, lehren nicht bloß arabische und persische Prachthandschriften, auch zahllose Urkunden des Mittelalters, Kaiser- und Papsturkunden, sowie mancher Schuldbrief, den deutsche Stadtschreiber im 15. Jahrhundert schrieben. (In Archiven zu arbeiten, ist ein ästhetischer Genuß — wenn ich dies verpönte Wort einmal sagen darf —, von dem viele nichts ahnen.) Die Schrift ist nach allen fünf Stilarten variabel und auf alle fünf Charakterstile der Person bezogen. So sehr ich überzeugt bin, daß die Graphologie durch Anwendung dieser Begriffe manche systematischen Vorteile gewönne, habe ich hier nur von der Mutation der Schrift als sinnleerer Form zu sprechen. Sie deuten heißt, ihre sinnleere Form, also eigentlich ihre Physiognomie kinetognomisch als Ausdruck von Wahrnehmungen (Empfindungen), Gefühlen und Zielungen und zweitens noognomisch als Ausdruck von Vorstellungen zu verstehen. Aus beiden enthüllt sich die Seele und der Geist des Schreibers, aber der Vorstellungsfaktor enthält noch einen sachlichen Bezug, womit nicht der Sinn des Geschriebenen — ob es ein Geschäftsbrief ist oder eine Predigt —, sondern

[1] Vor allem ist hier auf die Werke von Ludwig Klages zu verweisen, die man in der Festschrift: Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist (herausg. von H. Prinzhorn), Leipzig 1932, S. 249 aufgezählt findet. Man kann seinen fast tragischen Geisteskampf gegen den Geist und manche Chaotik seines Denkens ablehnen und doch ihm innerlich dankbar sein vor allem für seine bahnbrechende Schrift über Charakterologie.

das Geistesniveau an sich gemeint ist, das Verhältnis des Schreibers zu Schrift überhaupt als Vermittler von Bildung[1].

Das unbewußte Sichgeben, wie man charakterlich ist, kann allgemein im übertragenen Sinn als Handschrift bezeichnet werden. Jedes Werk zeigt die Handschrift seines Verfertigers, nur je nach der Prägbarkeit. Aber es gibt Werke, die gemeinsame Arbeit mehrerer sind, sie bekommen dann entweder eine verschwommene Handschrift wie manches Bauwerk oder eine Klaue schlägt durch. Bei Maschinenarbeit steht der Verfertiger des Modells im Hintergrunde, wie bei der Schreibmaschine ein einziger Schriftzeichner das Alphabet entscheidet, mit dem dann Tausende schreiben. Das Noognomische wird in diesem Fall etwas „personal" Fremdes.

4. SINN DRITTER SINNDIMENSION

Symbolmimik

Seinem Gegenüber auf die Schulter klopfen, bedeutet ein herablassendes Degradieren. Man kann die Bewegung: der steht unter mir (unter uns) auch in die Luft machen und (z. B. in einer politischen Rede) den abwesenden Gegner meinen. Der erhobene Zeigefinger, die geballte Faust, die wegwerfende Geste, das Ausspucken, das Auflegen der „Hand aufs Herz", das Einschieben der Finger in den zugeknöpften Rock, man kann endlos weiter aufzählen — alles das sind symbolische Gesten. In einem philosophischen Vortrag eines Italieners fing ich die Bewegung auf, daß er bei dem Wort „Emporblicken zur Idea" nicht nur aufwärts blickend seinen Kopf zurückwarf (und sich einen Augenblick vom Manuskript trennte), sondern auch noch eine kleine Kniebeuge machte. Ich deutete mir das als Distanzvergrößerung von der Idea. Wie immer — es war eine Selbstverkleinerung.

[1] L. Klages, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, Leipzig 1923 (dritte Auflage), S. 189.

Alle symbolmimischen Bewegungen haben logisch die gleiche innere Struktur. Sie sind Sinn dritter Sinndimension. Eine noognomische Leibesbewegung rückt ein in die Reihe der Elemente der symbolischen Bewegung. Einen Teller am Schluß der Mahlzeit wegschieben ist eine Arbeitsbewegung (des Aufräumens), die gleiche Bewegung ohne Teller und in die Luft geschrieben bedeutet Wegwurf, Verurteilung eines Menschen, einer Handlung, einer Sache. Ungemein reich ist die Symbolik der Gesichtsausdrücke. Ein bloßes Achselzucken bedeutet ein Abschütteln, aber erst der begleitende Gesichtsausdruck verrät, ob es ein bedauerndes, ein schadenfroh spöttisches, ein hart verachtendes ist. Diese Gesichtsausdrücke sind zum Teil naturhaft (S^1), also kinetognomisch zu verstehen. Wenn jemand in voller Wut auf den Tisch schlägt, so ist sein Gesicht ganz erfüllt vom Wutausdruck, aber die Handbewegung ist symbolisch und nur die Heftigkeit des Schlages — der mitunter weh tut und den Wütenden zur Besinnung bringt — ist wieder kinetognomisch zu verstehen.

Diese Überlagerung ist etwas äußerst Häufiges. Nur die wissenschaftliche Analyse führt zu der Unterscheidung der Faktoren. Immer hat die Symbolmimik als Ausüber eine physiognomisch a priori gegebene Person und „dieselbe" Wut gerät anders bei einem Herakles und einer Muse (falls die überhaupt wütend werden kann). Der kinetognomische Ausdruck von Wut — oder Furcht, Scham, Gier, Haß, Schmollen, Grollen, Trotzen usw. — ist jedesmal vorstellungsgeladen, alle diese Gefühle beziehen sich auf eine Vorstellung, so daß die Bewegung zugleich auch noognomisch ist. Jede Symbolgeste muß alle übrigen Komponenten enthalten, man kann letztere gedanklich abblättern, weil es sich um Sinndimensionen handelt. Aber Leibesbewegungen der niederen Sinndimensionen enthalten entsprechend weniger Schichten. Der Gang ist nicht symbolisch und noognomisch zu deuten, falls es sich nicht um ein symbolisches Schreiten etwa des Priesters oder um ein noognomisches zweckhaftes Marschieren handelt. Der Gang als unbewußte Bewegung ist nur kinetognomisch

zu deuten und physiognomisch. Das Physiognomische behält zuletzt noch die Leiche, ehe sie sich auflöst. Es sind also übereinander sich lagernde Schichten vom Statischen über das Kinetische zum Geistigen und zuletzt zum Symbolischen, so daß dieses die übrigen in sich enthält.

Symbolmimisch kann schließlich auch die Handschrift sein. Was es heißt, die Handschrift sei Ausdruck der Person, wird erst völlig klar, wenn man demgegenüber die Handschrift als Ausdruck der „Sache" bedenkt, nämlich die „gemalte" Schrift, die ein Alphabet figural festlegt und — wie es Maler von Firmenschildern usw. tun — die Buchstaben ebenso unwandelbar wiederholt wie in der Druckschrift. Abgesehen vom Muster der Verbindung (Vizinalität, Ordinalität usw. der Zeilen und der Gesamtverteilung) legt dann der Schriftmaler in den Einzelbuchstaben die Form, je nach dem Zweck (dem Sinn der Sache) fest. Die Zierlichkeit einer Geburtsanzeige, die Feierlichkeit einer tabula gratulatoria zum siebzigsten Geburtstag, der Ernst einer Grabinschrift, das Fidele einer Einladung zum Maskentanz, das Schreiende einer Reklame, die Nüchternheit eines Amtsblattes — jede Schrift kann als Form dem Sinn gemäß abgewandelt sein. Aber dann enthält sie bereits den künstlerischen Faktor und sie ist Kunst (Mal-Kunst, d.h. Denkmalkunst), wenn sie zugleich ästhetisch und stilistisch prägnant ist.

Für das theoretische Verständnis des Kunstwerks als Ausdruck der Person des Künstlers ist die Graphologie eine so wichtige Voraussetzung, weil sie im Verein mit der Überlegung, die das Schriftmalen allgemein betrifft, Person und Sache im Werk unterscheiden lehrt. Und von hier aus ist es auch möglich, sich das Wesen der Mimik neu zu verdeutlichen. In der Handschrift offenbart sich der Charakter der Person unbewußt, in der gemalten Schrift offenbart sich der Sinn der Sache. Die Person des Schriftentwerfers ist dabei noch doppelt beteiligt — sowohl graphologisch, weil auch im Malen ein Rest unbewußter Eigenart in die „gewollte" Schrift eingeht — als auch noognomisch,

weil die Auffassung des Sachsinnes nicht absolut festliegt und in der Art der Auffassung, z. B. einer Geheimschrift, etwas Persönliches bleibt. Trotzdem bleibt der Sinn der Sache gegenüber der Person (des Schreibers bzw. Schriftmalers) etwas Fremdes. Analog ist es mit den Spielbewegungen. Wer ein Held ist, wird die heldischen Bewegungen unbewußt haben (als seine Handschrift erzeugen), wer nur den Helden spielt, unterschiebt seiner Person eine ihm fremde Person. Dies Heldspielen kann aber sachlich werden; das ist die Leistung des Schauspielers, der nicht sich an die Stelle des Helden, sondern den Helden an seine Stelle setzt. Der Schauspieler ist Werkzeug, der „Komödiant", der Hochstapler ist Nutznießer des Heldentums.

Die Person als Sinn zweiter Sinndimension

Die Anthropologie behandelt den „Menschen" als Sinn erster Dimension, sie ist Naturwissenschaft. In ihr Bereich fällt die Untersuchung von Rasse und Nation, soweit letztere auf physische Abstammung sich bezieht. Die Psychologie behandelt den „Menschen" ebenfalls als Sinn erster Sinndimension (Wahrnehmungen, Gefühle, Zielungen) und außerdem seine Vorstellungen, die sein Werk und Sinn zweiter Sinndimension sind. Die Soziologie dagegen behandelt die „Person" „als" Vorstellung, also „als" Sinn zweiter Sinndimension, sie behandelt den Menschen nicht allgemein als Menschen und in allen seinen Beziehungen überhaupt, sondern nur in seinen gesellschaftlichen Beziehungen, und weil Gesellschaft eine Institution ist, ein profanes Werk S^2, behandelt sie die Person nur in ihren Beziehungen zu diesem Werk „Gesellschaft" und als Werkzeug dieses Werks. Daß ein Schmied mit dem Hammer hantiert, ist eine Tätigkeit, die als solche nicht in die Soziologie fällt; aber der Mann selbst, der als Schmied arbeitet, ist Werkzeug der Gesellschaft und insofern ein Objekt der Soziologie. Der Schmied selbst betrachtet sich als ein Werkzeug der Gesellschaft, wenn er sich „als Schmied" betrachtet, umgekehrt die anderen ihn, wenn sie ihn als Schmied meinen. Von allen Vorstellungen, die der Schmied selbst hat und die andere haben, die mit ihm verkehren, sind nur die Vorstellungen, die sich auf die soziale Funktion des Mannes beziehen, Objekt der Soziologie. Die Soziologie ist die Wissenschaft von der Gesellschaft (S^2) von Personen S^2 als Werkzeugen dieser Werks-„Gesellschaft".

Die Soziologie hat durchweg nur mit solchen Vorstellungen S^2 zu tun, nicht mit dem realen einzelnen Menschen, also nicht mit Dürer, Max I., Pirkheimer, Luther, sondern mit dem Maler, dem Kaiser, dem Humanisten, dem theologischen Refor-

mator; nicht mit Dürers Holzschnitten, sondern mit der Abhängigkeit des Holzschnitts überhaupt (des Holzschneiders) von der Gesellschaft und dem Einfluß des Holzschnitts und Holzschneiders auf diese.

Das Fremdverstehen ist die Grundlage der sozialen Beziehungen. Alle Gesellteit setzt psychische Verbundenheit der Personen voraus. Man studiert die Sprache „soziologisch", sobald man den Unterschied der Sprache der „guten Gesellschaft" von der des Geschäftsverkehrs, des Proletariats usw. heraussucht. Dramen, deren Personen alle das gleiche Sprachniveau haben, z. B. Goethes Iphigenie, verzichten auf ein soziologisches Relief. In manchen Dramen dagegen spricht jede Person die ihrer Gesellschaftsschicht angemessene Sprache. Aber die Verständigung durch Sprachzeichen wie durch jede sonstige Art von Zeichen setzt voraus, daß der Mensch ahnt, daß hier etwas auf Verständnis wartet. Die gesamte Psychognomik, mithin auch die gesamte Psychologie müssen erledigt sein, ehe man sich der Soziologie zuwendet.

Die Grenze der Soziologie gegen die Psychologie ist daher sehr bestimmt zu ziehen. Z. B. gehört das Thema der Eheschwierigkeiten, wie es v. Wiese in seiner Soziologie — gewiß sehr feinsinnig — behandelt, in die Psychologie. Nur die Institution der Ehe, die Klammer, die zwei Menschen von außen her vereint, gehört in die Soziologie. Die inneren die Ehe gefährdenden Gefühle, Triebe und auch Vorstellungen (aber nur solche Vorstellungen, die nicht spezifisch gesellschaftlich sind) haben keinen Platz in der Soziologie. Sogar wenn soziale Vorstellungen die Ehe sprengen — z. B. sozialer Ehrgeiz eines Partners oder Uneinigkeit über die soziale Haltung in Fragen der Stellung zur Gesellschaft (als Institution) — läßt sich klar auseinanderhalten, welche Vorstellungen soziologisch relevant sind und welches hier ihre nur psychologische Funktion innerhalb des Ehezwistes ist. Fraglos greifen beide Gebiete ineinander. Groß gesehen sind die Institutionen der Promiskuität,

Polygamie, Monogamie, Prostitution, Mutterrecht, Vaterrecht spezifisch soziologische Themata. Die innerhalb jeder Institution auftretenden seelischen Konflikte gehören an sich sämtlich nicht in die Soziologie, aber sie sind die Wurzel für die Haltbarkeit dieser Institutionen und insofern für das Verständnis ihrer historischen Wandlungen unentbehrlich. Die Geschichte kann man nicht ohne Soziologie und Psychologie betreiben. Wohl aber letztere beide anhistorisch und von einander getrennt, sie sind theoretische Wissenschaften, die sich auf das Allgemeine richten. Aber die Soziologie ist ausschließlich Geisteswissenschaft und nicht wie die Psychologie eine Grundwissenschaft. Zwar spricht man auch von einer Biosoziologie und Anthroposoziologie; was damit gemeint ist, gehört ganz in die Naturwissenschaft. Dort kommt man auch mit den Prinzipien des Behaviorismus aus. Erst die unerbittliche Trennung von Natur- und Geisteswissenschaft kann die Fragen richtig formulieren, die sich auf die Abhängigkeit des Geistigen von der Natur beziehen. Ein in Paris geborener und sein ganzes Leben lang dort weilender Neger bleibt anthropologisch immer ein Neger; soziologisch ist er zugleich Pariser Bürger, Soldat, Student oder Arbeiter usw. Er muß sich mit vielen Dingen S^2 auseinandersetzen, die in einem Negerdorf nie an ihn herangetreten wären, und insofern ist er Europäer und Franzose. Aber er setzt sich auf seine Negerart mit ihnen auseinander; d. h. seine rassisch bedingten Gefühle und Triebe S^1 auf der Grundlage seines rassisch bedingten Naturells und Temperaments S^0 und seiner intellektuellen Kapazität färben die aus der Umweltkultur entnommenen Vorstellungen. Diese Verfärbung ist Problem des Zwischengebiets von Natur und Geist, also auch von Natur- und Geisteswissenschaft. Die Methode wird hier hauptsächlich naturwissenschaftlich sein und es fragt sich, wieviel sich „erklären", wieviel nur „verstehen" läßt. Aber die Soziologie selbst hat mit dieser Frage nichts zu tun, sie erörtert allgemein die Lage des Menschen in seiner Wirtsgesellschaft. Der „Gast" ist soziologischer Begriff S^2, nicht der „Ne-

ger" als S[1]. Daß der Gast naturhaft verschieden auf den Wirt reagiert ist wichtig, aber an sich nicht die spezifisch soziologische Seite des Gastverhältnisses. Das Psychische und das Soziologische sind zwei von einander unabhängige Variable. Ein Neger in Windhuk oder Paris ist immer Neger, unabhängig davon, ob er Kaufmann oder Künstler ist; alle Kaufleute und alle Künstler sind „auch" Kaufleute bzw. „auch" Künstler und stehen durch soziologische Beziehungen je einander nahe, unabhängig davon, ob sie nun außerdem entweder Neger sind oder Franzosen. Es ist ein Problem für sich, inwieweit ein negerischer und ein französischer Künstler auf Grund ihrer naturalen Faktoren sich grundsätzlich unterscheiden, aber es ist kein soziologisches, sondern ein halb naturwissenschaftliches, halb psychologisches Problem.

Eine allgemeine Soziologie ist innerhalb des Systems der Kunstwissenschaft unentbehrlich, weil jeder Künstler außer durch seine Volkszugehörigkeit durch seine soziologische Standeszugehörigkeit mitbestimmt ist. Was mir in diesem Zusammenhang wichtig erscheint, baue ich nach der nämlichen Methode ein, die innerhalb des Systems überall gleichmäßig gilt, vor allem trenne ich auch hier nach den Begriffen Sinn und Form. Aber selbstverständlich erhebt diese Skizze nicht den Anspruch, das gesamte Problemgebiet zu erschöpfen, und enthebt den Kunstwissenschaftler nicht der Pflicht, die Fachliteratur ausführlich zu Rate zu ziehen[1].

a) Die Noologie der Gesellschaft

1. Die Gesellschaft als Sinn erster Sinndimension.

Nach allem, was ich soeben ausführte, scheidet der Mensch als Naturobjekt zwar aus der Soziologie aus, aber soweit sich die

[1] Als Einführung dient jetzt am besten Leopold v. Wiese, System der allgemeinen Soziologie, München, Leipzig 1933 (zweite Auflage), zugleich ein Schlüssel für die gesamte, auch die ausländische Fachliteratur. Ferner: Handwörterbuch der Soziologie, herausg. von A. Vierkandt, Stuttgart 1931.

Menschen als Völker gesellschaftlich aneinander binden, spielt der natürliche Faktor in das Soziale, d.h. Gesellschaftliche herein. Dabei entscheidet nicht die oft unkontrollierbare Abstammung, sondern die geistige Haltung, aus der heraus der Volksbegriff jeweils abgegrenzt wird. „Volk" wird dann eine Vorstellung von gemeinsamer Abstammung, aus der heraus ebenso die Pflichten und Rechte abgeleitet werden, wie aus jenem Begriff des Staatsangehörigen, der von der naturalen Abstammung unabhängig gemeint ist. Eine gewisse Unklarheit haftet diesem soziologisch gemeinten Begriff Volk deshalb an, weil die Personen als Sinn zweiter Sinndimension gemeint sind, nämlich durch gleiche Vorstellungsmassen verbunden, durch gleichen Kulturkreis umschlossen, zugleich aber die Möglichkeit der Teilhaberschaft an diesen Kulturwerken von der Abstammung S^1 abhängig gedacht wird. Letzteres ist aber nur jene „Verfärbung", von der ich sprach. Die Vorstellung, daß diese Verfärbung innerhalb eines sonst gleich weiten Kulturkreises eine engere Gesellschaft, nämlich ein Volk bedinge, ist selbst eine Vorstellung S^2, ein gedankliches Glied dieses Kulturkreises. In diesem Sinn bestimmt sich ein solches Volk von innen heraus aus dem Geistigen durch die These, daß das materiell Naturhafte der gemeinsamen Abstammung über die soziologisch gemeinte Volkszugehörigkeit entscheide. Diese eigentümliche innere Verschränkung ist die Grundlage jeder spezifisch nationalistischen Kultur. Das drastischeste Beispiel ist die Einschränkung der Religionsgemeinschaft auf ein als Familie gedachtes Volk, überall wo Stammesgottheiten verehrt wurden. Der Nationalismus als Programm weitet dieses Prinzip über das Religiöse hinaus auf die gesamte Kultur aus. Die Theorie eines radikalen Nationalismus ist stets ein Werk S^2 (Kultur), sie schafft auch eine eigenartige Kultur, sie züchtet sie durch Betonung der naturhaften Eigenschaften der Kulturträger und muß sie bewußt machen. Dabei erzeugt sie durch Verallgemeinerung einen Volksbegriff und erzeugt ein „künstliches" Volk (S^2) als echt soziologisch gemeintes

Gebilde. Neben diesem Begriff des Volkes im „nationalistischen" Sinn gibt es aber immer das Volk im natürlichen „nationalen" Sinn, also als unbewußte Quelle gemeinsamer oder ähnlicher Reaktionen aller Volksangehörigen. Diese Verbundenheit, die sich auch als leichtes wechselseitiges Verstehen geltend macht, bleibt auf die Faktoren eingeschränkt, die in der Seele Natur sind, auf Wahrnehmungsanlagen, auf Gefühlsweisen, auf Triebhaftigkeiten, auf die Kapazität der Intelligenz, die Intensität des Willens, die Schwingungsweite des Temperaments, die Art des Naturells. Dieser Begriff von Volk ist an sich nicht soziologisch, bekommt aber sofort soziologische Bedeutung, wenn ein Glied dieser Volksgemeinschaft als Gast in einem Wirtsvolk auftritt, wie z. B. der in Venedig geborene, in Florenz geschulte Niederländer Sustris, der in München am sakralen Hauptwerk der deutschen Renaissance (Michaelskirche) beteiligt war. Man muß die psychischen Elemente des Temperaments und Charakters völlig ausscheiden, um das spezifisch Soziologische herauszuschälen. Man findet dann den Gastkünstler, der als Gastgeschenk ein Stück seines Kulturkreises in einen anderen überträgt und dort einpaßt; die soziologische Funktion bezieht sich auf die Übertragung von sowohl naturhaft national wie kulturell soziologisch Bedingtem, aber die Übertragung ist selbst national nur bedingt, sofern jedes Gastgeschenk ein Verhältnis von Gast zu Wirt voraussetzt. Daraus folgt, daß dies Nationale immer dadurch zu einem soziologischen Moment wird, daß sowohl der Gast wie der Wirt als Glieder eines Kulturkreises gemeint sind. Inwieweit nun jeder solche Kulturkreis von den natürlichen psychischen und physischen Anlagen abhängt, ist jenes früher genannte Problem der Naturwissenschaft und Psychologie, keinesfalls das der Soziologie.

2. Die Gesellschaft als Sinn zweiter Sinndimension. Die Soziologie betrachtet die Person als Glied der Gesellschaft S^2, also in ihrer Funktion als Werkzeug S^2 des Ganzen der Gesellschaft S^2. Soziologisch ist die Person stets als Glied der

ganzen Gesellschaft und zugleich bestimmter engerer Aufgabengebiete gedacht, die immer Teilgebiete dieser Ganzheit sind.

Die Vorstellung von der Gesamtheit der Menschen braucht nicht bei jeder soziologischen Fragestellung bewußt zu sein. Die Soziologie des Kleinstädters, des Zuschauers eines Pferderennens befaßt sich nicht unmittelbar mit der ganzen Menschheit, aber die soziologische Betrachtung bezieht sich auf den beliebigen Menschen X, der, in der Situation des Kleinstädters, Zuschauers usw. versetzt, auch die Rolle, die an ihr hängt, auferlegt bekommt, gleichgültig, ob es sich z. B. um ein Pferderennen heute in Wien oder bei einem Reitervolk vor 1000 Jahren handelt. Jede solche Sinnhaftigkeit (Kleinstadt, Sportspiel) ist durch unsichtbare Fäden mit anderen Komplexen in Verbindung, die auf ein unendliches Netz führen, das tatsächlich die gesamte Menschheit aller Zeiten umfaßt. In jedem solchen soziologischen Gebilde ergibt sich ein bestimmtes psychisches Verhalten — aber nur das soziologische Gebilde ist das, was hier in Rede steht.

Diese sozialen Gebiete sind durch die Sachtheorie vorgezeichnet. Durch die Sachbezogenheit ergeben sich auch personale Beziehungen S^2. Man überschaut sie leicht durch die Ordnungen nach den Sinnrichtungen. Dabei sind die Institutionen etwa der Vorratsbeschaffung, Rohstoffgewinnung und -verarbeitung (Bergbau, Ackerbau, Jagd usw.) selbst als „Sachen" zu verstehen, und erst die gemeinsame Beziehung der Personen zu einander durch gemeinsame Sachinteressen ergibt die soziologischen Kategorien des Bergmanns, Bauern, Jägers, Fischers usw. Es ist gleichgültig, ob der Beruf oder das Amt gemeint ist. Auf theoretischem Gebiet ergeben sich Zusammenschlüsse nach Lebens- und Weltanschauungen und die Schöpfer dieser „Sachen" sind zugleich soziologisch die unbewußt Beauftragten der Gesellschaft. Die Verbundenheit der Menschen braucht ebenfalls nicht bewußt zu sein. Menschen gleicher Bevorzugung entweder der Pflichterfüllung oder des Vergnügens, entweder der Arbeit oder des Verbrechens bilden Gesellschaftsschichten, ohne es zu

wissen; sie werden für die Gesellschaft als Ganze brauchbare Stützen oder zu bekämpfende Schädlinge. Ähnlich bilden sich um die „Sachen" Schmuck und Spiel personale Beziehungen. Geschmackstufungen verbinden Menschen, es gibt, auch wenn diese Ausdrücke fremdartig klingen, Schmuckgesellschaften oder Schmuckschichten, Schmuckberufe, ebenso wie es Spielgesellschaften gibt. Beim Spiel ist der Zusammenschluß nur meist greifbarer (Tanzgesellschaft, Theatergesellschaft usw.). Spieler, die nie mit einander unmittelbar in Berührung kommen (Sport, Kartenspiel, Lotterie, Kabarett, Zirkus), sind doch als Berufsstand oder als Mitspieler, Zuschauer usw. als gesellschaftliche Besonderheit sinnhaft verschieden von anderen soziologischen Beziehungen. Da sie Geräte brauchen, sind sie mit bestimmten Sacherzeugern verknüpft. Die fahrenden Leute früherer Zeiten, die Reisezirkusse und Wandermusikanten von heute bilden soziale und daher soziologische Sinnarten[1], das Nomadentum färbt diese Menschen und beeinflußt gemeinsam mit dem Spiel ihr Seelenleben, ihren Charakter. Ebenso erfüllen die Schmücker eine ganz bestimmte Aufgabe innerhalb der Gesellschaft. In den sakralen Sinnrichtungen ergeben sich die konfessionellen Verbundenheiten. Menschen, die sich sonst nicht kennen, aber in der Fremde sich als Angehörige gleichen Glaubens entpuppen, fühlen sich rasch zusammengehörig, wenn die Umgebung in Glaubensfragen anders entscheidet; sie sind fast so verbunden wie Angehörige des gleichen Ordens. Dies gilt auch für den Aberglauben: Theosophen, Chiromanten, Astrologen usw.

Die Kultur besteht aus den „Sachen", also auch aus den sozialen, allgemein gesellschaftlichen Institutionen, die selbst in erweitertem Sinn „Sachen" sind. Soziologisch bedeutsam ist

[1] Das Wort sozial wird oft auf die gesellschaftliche Fürsorgetätigkeit eingeengt, z. B. „Elsa Brandström ist ein sozial fühlender Mensch"; hier aber bedeutet „sozial" soviel wie gesellschaftlich überhaupt und ohne ethischen Akzent. Soziologisch dagegen werden soziale Funktionen in der Wissenschaft der Soziologie betrachtet. Man kann sich das an dem Unterschied von psychisch und psychologisch klar machen. Hierauf hat schon Vierkandt hingewiesen.

jedesmal die Institution als bewußtes oder unbewußtes Bindeglied, als Kitt der Personen. Die Institution selbst gehört nur in die Kulturlehre (Sachtheorie), die von ihr ausgehende magnetische Kraft ist das eigentlich noologische Thema der Soziologie, die daher in letzter Linie mit Ideen zu tun hat, Grundvorstellungen, an die sich die Personen anschließen und dadurch untereinander Nähe oder Abstand gewinnen.

Eine besondere soziologische Stellung hat die „Persönlichkeit", die sich selbst gestaltende Person, weil sie sich gewissen Einflüssen der Gesellschaft entzieht, sich selbst Richter ist, sich von unbewußtem Verbrauchtwerden als Werkzeug der anderen weitgehend befreit und daher in ihrem sozialen Kreis eine Abgesetztheit gewinnt, die eine innere Unabhängigkeit erzeugt und zu äußerer Unabhängigkeit und herrschender Stellung führen kann.

3. Die Person als soziologischer Repräsentant. Die Person als Sinn dritter Dimension, als Symbol, ist soziologisch entweder beruflicher Repräsentant bestimmter gesellschaftlicher Bezogenheiten oder im höheren Sinn Vorbild. Die sachliche Bedeutung dieser Rolle schließt die Wechselbeziehung zur Gesellschaft ein. Der oberste Verwaltungsbeamte des Staates hat eine gesellschaftliche Funktion als Person zweiter Sinndimension ebenso wie alle seine Unterbeamten. Aber als „König" oder Priesterkönig usw. wird er zugleich zum Repräsentanten des Staates, der Kirche usw. Der Repräsentant vertritt zwar auch die Gesellschaft bzw. das einzelne gesellschaftliche Gebilde, aber als Repräsentant im prägnanten Sinn, als Symbol, vertritt er die Ideen, die dies Gebilde tragen.

Die Person, die Vorbild wird, ist ebenso Symbol der Ideen, für die sie lebt oder lebte, sie gilt, statt für ein festes soziologisches Gebilde, für den Kreis der Gleichgesinnten, die eine unsichtbare, unorganisierte aber um so festere geistige Gemeinschaft bilden.

b) Die Morphologie der Gesellschaft

a) Die Größe

Die Größe bedeutet für die Gesellschaft zunächst die numerische Größe: die Anzahl der Personen; also entweder die absolute Anzahl der Menschen, die jeweils (im weiteren Sinne: die jemals) leben, oder die Anzahl, die an einer sinnhaft begrenzten Sonderbildung der Gesellschaft beteiligt ist. Die Soziologen gehen von der Einzahl aus, bei der sich die dauernde Bezogenheit auf eine (unbestimmte) Gesamtheit von Gesellschaft nachweisen läßt. Der schrittweise Aufstieg zu zwei, drei und mehr Personen, der (z. B. bei v. Wiese, aber auch sonst) das Leitseil der Untersuchung abgibt, bezeugt auf Schritt und Tritt die Wichtigkeit der „Größe".

Der Begriff des Maßstabs innerhalb der Soziologie ist z. B. an den Ehegemeinschaften deutlich zu machen. Der Mann, der gesellschaftliche Pflichten durch die Ehe übernimmt (ökonomische und kriegerische Sicherung der Frau, der Frauen und Kinder), steigert den Maßstab seiner gesellschaftlichen Pflichten und Leistungen mit der Anzahl der Kinder, bzw. bei Polygamie auch der Frauen. Die Übersetzung einer „Gestalt" in größeren „Maßstab" macht an diesem Beispiel klar, was in der Soziologie die unabhängigen Variabeln Größe und Gestalt bedeuten. In den Ausdrücken: Größe eines Staates, einer Konfession, eines Tanzkränzchens usw., wird deutlich, was an diesen Institutionen gestalthaft ist, wenn man auf die Maßstäblichkeit achtet. Ebenso aber wird deutlich, daß die Anzahlvergrößerung allein nur bis zu gewissen Graden ohne Gestaltveränderung vor sich geht. Eine Versicherungsgesellschaft braucht ein gewisses Minimum von Versicherungsteilnehmern, ein Tanzkränzchen hat ein gewisses Maximum. Die Anzahl bedeutet bei einem in geographische Grenzen gezwängten Staat bei wachsender Bevölkerungszahl nicht nur Maßstabänderung, sondern auch Dichtigkeitszunahme

mit all ihren Folgen — umgekehrt bei Bevölkerungsabnahme. Das räumliche Bild entspräche dabei einem Schachbrett von größerer oder kleinerer Felderzahl bei gleichbleibender Gesamtgröße. Der Maßstabbegriff setzt also eine sinnhaft ungehinderte Ausdehnungs- bzw. Schrumpfungsmöglichkeit voraus, bei der sich der Sinn nicht wesentlich ändert, z. B. wenn ein Kunstverein einige neue Mitglieder einfängt, die in nichts hineinreden, aber die Leistungsmöglichkeit des Vorstandes finanziell steigern; er kann dann vielleicht eine kostspieligere Ausstellung wagen, die sonst nur Wunsch geblieben wäre, was äußerlich gesehen einen neuen „Sinn" erzeugt, aber den soziologischen Kerngedanken des Kunstvereins sinnhaft nicht ändert.

Die systematisch sich ergebende Feststellung, daß mehrere Gestalten (gleicher oder verschiedener Sinnhaftigkeit) mit einander einen Rhythmus bilden (der Mitgliederzahl nach stände z. B. die Größe eines Vereins zu einem zweiten im rhythmischen Verhältnis von 67 : 92) und innerhalb eines übergeordneten Ganzen eine Proportion (es stünden z.B. die sämtlichen Kunstvereine eines Landes zu seinen Wohltätigkeitsvereinen im Verhältnis von 1 : 1 oder wie 1 : 10) hat seine leicht einsehbare statistische Bedeutung, man drückt damit bis zu einem gewissen Grad ihre Gewichtigkeit aus. Dies führt auch hier zu der Beziehung des Begriffs Größe zum Begriff Wert.

Die Größe als Grad gesellschaftlicher Bedeutsamkeit ist irrational, weil unmittelbar auf den Sinn und sein Gewicht bezogen. Ein Künstler kann mehr bedeuten — für die Gesellschaft — als ein ganzes Museum und noch hundert Kunstvereine dazu. Und ob ein Kunstverein sozial schwerer wiegt als ein Altersheim, ein Künstler sozial schwerer als ein Chirurg, sind Fragen, die sich als generell unentscheidbar erweisen. Wo aber die Gestalt der Institution hierarchische Staffelung enthält, bedeutet Größe den Wirkungsradius der Einzelstufe und zugleich die Stufenhöhe (unterste, mittlere, obere Stufe). Der Tiefgang der Wirkung einer Institution auf die Gesellschaft mag abschätzbar und bei

zwei und mehr Institutionen vergleichbar sein, verweist aber wohl immer auf das Gewicht des Sinnes selbst.

β) *Die Gestalt*

Die Gestalten der „Gesellteit" spielen in allen Systemen der Soziologie eine große Rolle. Die Abweichungen der einzelnen Versuche von einander erzeugen den Eindruck: man kann es so und auch anders machen. Die folgende Systematik der sozialen Gestalten ist absolut, falls die zugrunde liegende logische Formenlehre richtig ist. Die fünf Stile haben jedenfalls dieselbe Gültigkeit hier wie überall. Jeder Stil bedeutet abermals Koordinate, an der man die Orientierung für alle Sonderfälle besitzt.

1. Die Figuralität. Die Sachgebiete, die als greifbare Werke S^2 wahrnehmbar werden, aber an sich stets Vorstellungen sind, ergeben miteinander die Kultur. Ihrer Figuralität nach ist daher eine Kultur durch die zusammensetzenden Sinnvarianten bestimmt und verschiedene Kulturen sind durch diese Figuralitätsunterschiede geschieden. Die Kulturkreistheorie ist „sachlich" fundiert, sie gibt auf Fragen der Ethnographie, der Kulturgeographie und Kulturhistorie Antwort, sie umschließt aber notwendig auch die jeweiligen sozialen, allgemein gesellschaftlichen Institutionen der einzelnen Kulturkreise. Die soziologisch gemeinten Institutionen stehen innerhalb des Kulturkreises koordiniert neben den Sachgebieten des „Sozialen", d.h. der öffentlichen Fürsorge für die Schwächeren, der Wirtschaft, Politik, Weltanschauung, Religion, des Schmucks, Spiels, kurz neben allen Sachgebieten der vier Sinnrichtungen, aber sie gewinnen eine besondere Bedeutung durch die vereinheitlichende Kraft, die von der Gesellschaft ausgeht. Der figurale Stil besteht in der allmählich herbeigeführten inneren „sachlichen" Rassengemeinschaft der Werke der einzelnen Sachgebiete. Die Herbeiführung dieser Einheit geschieht durch die „Gesellschaft". Es

ist ein soziologisches Phänomen, daß jeder Mensch in eine solche sich wandelnde Einheit hineingeboren wird, sie weiterträgt, vielleicht weiterwandelt. Von der vorgefundenen Kulturgemeinschaft empfängt der Einzelne die wirtschaftlichen Existenzbedingungen, die geistige Erziehung.

Als Beispiel für das, was in der Kulturkreislehre Figuralität bedeutet, zitiere ich die Beschreibung einzelner Kulturstufen, wie sie Schmidt und Koppers schildern[1]:

„Wir kennen nur relative Naturvölker, denn alle diese Völker haben die absolute Herrschaft der Natur schon gebrochen; nur in diesem Sinne behalten wir das Wort „Naturvölker" bei. Wir verstehen darunter diejenigen Völker, die in Bezug auf einen äußerst wichtigen Punkt ihrer Existenz, die Nahrungsgewinnung, vollständig von der Natur abhängig sind, indem sie in Pflanzensammeln und Jagd nur das zu sich nehmen, was die Natur, ohne menschliche Arbeit, von selbst, hervorbringt. Auch in der Kleidung erheben sich diese Völker nur wenig über diese Stufe, indem sie die natürliche Kleidung der Tiere (Felle) und der Pflanzen (Rinde) sich aneignen. Gleiches gilt teilweise hinsichtlich der Wohnung, wo sie von der Natur dargebotene Höhlen als solche benützen. Dagegen sind sie durch die Erzeugung und Verwendung des Feuers und der Werkzeuge überall bereits über die bloße Natur hinausgeschritten.

Es folgen die Halbkulturvölker, die sowohl in der Nahrungsgewinnung als auch in der Verwendung des Feuers und der Bereitung der Werkzeuge weitere Schritte nach vorwärts zur Beherrschung der Natur gemacht haben.

Hier findet sich zuerst die Stufe der Tiefkulturvölker, die auf die Natur einwirken lernen, so daß sie ihnen reichere Erträgnisse liefert, indem sie das Pflanzensammeln zum Ackerbau, die Jagd zur Viehzucht entwickeln.

Die folgende Stufe, die der Mittelkulturvölker, bereitet

[1] Der Mensch aller Zeiten, Bd. III. W. Schmidt und W. Koppers, Völker und Kulturen, Regensburg 1924, S. 43.

sich die Werkzeuge nicht mehr bloß durch äußere, mechanische Bearbeitung der Naturprodukte Holz, Stein, Knochen, Muschel, sondern gelangt dazu, Naturprodukte mit Hilfe des Feuers innerlich vollständig umzuformen, indem sie die Metalle bearbeiten lernt. Auf beiden Stufen kommt die Verfertigung von Gefäßen durch Umgestaltung der Erdarten in die Töpferei vor.

Ein neuer Aufstieg wird durch die Hochkulturvölker gemacht. Hier greift der Fortschritt auf das eigentlich geistige Gebiet über. Die angesammelten Kenntnisse häufen sich so, daß das Bedürfnis entsteht, sie zu fixieren; die Schrift wird erfunden, durch welche die Entfernungen der Zeit aufgehoben und die Entdeckungen der einen Generation der anderen voll erhalten bleiben.

Ein weiterer Fortschritt wird verwirklicht durch die Vollkulturvölker, in den Entdeckungen der Dampfkraft, der Elektrizität und anderer Naturkräfte und Naturstoffe, durch welche die Kraft aller bisherigen Werkzeuge ins Ungemessene gesteigert wird, in ihrer Anwendung auf die Fahrzeuge zu Lande und zu Wasser und Luft die Entfernung des Raumes aufgehoben und dadurch die Errungenschaften eines Landes leicht und schnell allen anderen übermittelt werden."

Mag auch die einseitige Berücksichtigung der Profankultur in dieser Einteilung zu Bedenken Anlaß geben, so enthält sie zwischen den Zeilen doch die grundsätzliche Einstellung auf die Figuralität der Kulturstufen: auf die jeweiligen Werkgattungen. Man kann von da aus die vereinheitlichende Bedeutung alles spezifisch Gesellschaftlichen zum Bewußtsein bringen. Jeder Angehörige eines Kulturkreises steht soziologisch zu sämtlichen „Figuren" der Kultur: Feuerbereitung, Werkzeugherstellung, Ackerbau usw. in Beziehung. Jede neue kulturelle „Figur" bedeutet eine Gesamtumstellung jedes Einzelnen. Das braucht nicht sofort einzutreten, aber allmählich setzt sich jede neue „Figur" auch sozial durch. Unter den Errungenschaften der Vollkultur leiden wir Heutigen in so großem Maß, daß man meinen möchte, so schwer hatte es die Menschheit noch nie. Aber vermutlich

ist das ein Irrtum. Immer brachte eine kulturelle Neuerung auch gesellschaftliche und im engeren Sinn „soziale" Wandlungen mit sich, die das Leben des Einzelnen störten und vernichteten oder unerwartet hoben. Keiner hat das Recht, sich über das Unglück, das ihn trifft, zu beklagen oder das Glück sich als Verdienst anzurechnen; er ist nur Durchgangspunkt des Gesamtgeschehens. Was sich dabei als Einheitlichkeit gestaltete ist die Gesellschaft und sie ist umgekehrt die Quelle des Stiles. Die „Gesellschaft" S^2 ist eine Werkgattung neben allen anderen Werkgattungen, aber ihre Figuralität ist durch diese anderen Werkgattungen mitgegeben.

2. Die Vizinalität. Die Gestalt der Streuung, mithin das Fehlen nachbarlicher Beziehung, bedeutet soziologisch das Fehlen geselliger Verbindungen zwischen zwei und mehr Personen. Dies Fehlen ist nicht in absolutem Sinn zu verstehen, denn sonst könnte garnicht der Gesichtspunkt von Beziehung zur Gesellschaft auftauchen. Wie die Gestirne gestreut sind, aber miteinander ein gemeinsames Kraftfeld (der Gravitation) bilden, so besteht auch dann zwischen Personen ein soziales Kraftfeld, wenn sie keine „sonstige" Nachbarlichkeit aufweisen; sie stehen wahllos in Nachbarschaft zu allen anderen Personen, es gibt keine Zwischenpersonen für sie. Durch Auftreten von Sinnbeziehungen kann jederzeit aus einer Streuung eine Reihung oder Gruppierung entstehen. Dies ist aber nicht gegeben, wenn eine Menge gestreuter Personen unter einen gemeinsamen äußeren Zwang gerät, der selbst Natur, also nicht gesellschaftlichen Ursprungs ist. Eine Panik bei Vulkanausbruch, Erdbeben, Lawinengefahr, Überschwemmung treibt jeden Einzelnen zu sinnvollen, wenn auch mitunter kopflosen Flucht- und Schutzbewegungen an. Ebenso wirkt die Natur auch dann, wenn sie innerhalb künstlicher Gebilde gefahrdrohend wird, bei Feuersbrunst im Haus, im Theater, bei Bahnzusammenstoß usw., die Panik und Massenangst richtet sich dann gegen die Naturkräfte innerhalb der künstlichen Werke. Die gestreuten Personen können aber

auch in ein soziales (gesellschaftliches) Kraftfeld geraten und hier ebenso alle gleichartig reagieren, nicht weil sie dahin übereingekommen sind, sondern weil jeder Einzelne von der nämlichen Kraft gepackt wird, z. B. alle fangen an gleichmäßig unzufrieden zu werden oder, was seltener vorkommt, alle fangen an, sich wunschlos zu fühlen. Die Unzufriedenheit oder Zufriedenheit sind die psychische, und zwar gefühlsmäßige Seite dieses Zustandes, sie bilden die Stimmung, die psychologisch zu beurteilen ist. Die daraus erwachsende Revolte oder anderseits das Schaffen ruhiger Friedensarbeit sind zwar auch psychische Vorgänge, und zwar Handlungen des Willens, die aber nicht nur psychologisch, sondern auch soziologisch zu beurteilen sind. Das geläufige Beispiel der Revolte spielt sich so ab, daß innerhalb der gemeinsamen Mißstimmung ein Murren anfängt, ein Sichzusammenrotten, ein gegenseitiges Sichaufreizen und Mutmachen, wobei einzelne die Führung übernehmen. Die Streuung erzeugt ihr eigenes Kraftfeld, die nunmehr Geführten jubeln dem Redner ihr „Sehr richtig!" zu, steigern ihn, und die „Masse" ist reif zur Tat, die dann entweder gelingt und die Unzufriedenheit behebt, wodurch die alte Streuung wieder eintreten kann, oder die mißlingt und eine latente Revolutionsbereitschaft hinterläßt. Aber in jenem Zwischenzustand gemeinsamen Handelns ist die Streuung verschwunden, die Wechselbeziehungen haben die zuerst fehlende Verbindung erzeugt. Das Zusammenrotten und sich Besprechen ergibt die Gestalt der Reihung, das Heraustreten eines Führers, die Gestalt der Gruppierung. Die Massenpsychologie handelt von den in vielen Menschen gleichartig auftretenden psychischen Vorgängen, deren Gleichartigkeit auf gleichen äußeren Kräften und gleichen inneren allgemein-menschlichen Dispositionen beruht, z. B. von der dann stets auftretenden Verengung der Urteilskraft, dem Drang mitzutun, ja an Radikalismus die Anderen zu überflügeln usw.[1].

[1] Vgl. den Aufsatz von Erismann, Massenpsychologie (in Saupe, Einführung in die neuere Psychologie, Osterwieck 1927, S. 267).

Für die Soziologie dagegen liegt der Schwerpunkt des Interesses auf der Dynamik im Übergang von einer Gestaltart in die andere.

Das Merkmal der Reihe ist bei geschlossenen Reihen, daß jedes Reihenglied Nachbar ist, alle zusammen bilden einen Kreis. Das bedeutet soziologisch vor allem die soziale (gesellschaftliche) Koordination oder Ranggleichheit der Reihenglieder. Graphisch läßt sich die geschlossene Reihe durch einen Kreisring veranschaulichen, der durch Radien in gleiche Vierecke zerlegt wird. Diesem Bild entspricht etwa eine geladene Abendgesellschaft, die „geschlossen" ist; ein Beispiel, das leicht verständlich macht, was geschlossener Kreis, z. B. in Geschmacksfragen, in einer Theatergemeinde, einem Museumsbund usw., bedeutet. Der Kreis kann durch Aufnahme neuer Mitglieder beliebig erweitert werden und es ist daher gleichgültig, zwischen welche Nachbarn diese eingereiht gedacht werden, wie man z. B. bei der Abendgesellschaft die Tischordnung ziemlich beliebig treffen kann: jedes neue Mitglied muß nur koordiniert bleiben (und soziologisch, seiner Gesinnung nach, in den Kreis passen).

Nun hat aber in diesem graphischen (schematischen) Bild vom unterteilten Kreisring jedes Viereck außer den zwei besetzten Seiten zwei freie. Er kann mit diesen einem zweiten Kreis angehören. Geladen ist Herr X zur Gedenkfeier des großen Wohltäters Y, er gehört aber auch einer Vereinigung von Personen an, die auf dem nächsten Maskenfest als Harlekine verkleidet eine satyrische Komödie vorhaben. Kämen diese anderen in diese Gedenkfeier, dann empfände man sie als nicht zum Kreis gehörig. Aber beide figural verschiedenen Kreise berühren sich in diesem Herrn X, der beide Figuralitäten in sich trägt; in anderen Fällen können sich die Kreise schneiden oder in mehreren Gliedern berühren. In diesem Sinn ist jede Geschlossenheit nur vom sachlichen Verbundensein her aufzufassen. Die Personen sind keine Vierecke mit nur vier Seiten, sie sind nach sehr vielen Seiten offen und einreihbereit und tatsächlich eingereiht. Aber alle diese „Kreise" sind geschlossene Reihen, die als Netz sozialer

Vorstellungen die Gesamtgesellschaft durchziehen, sie bilden ein Geflecht, eine Textur.

Personen sind koordiniert gereiht, auch wenn sie eine gemeinsame Sache oder Arbeit so verbindet, daß Arbeitsteilung vorliegt, die z. B. bei der Geselligkeit fehlt, falls nicht einer die Führung an sich reißt. Der Weg von der Urproduktion der Rohstoffe über die Fabrikation der Halb- und Fertigwaren über Markt, Transport durch Groß- und Kleinhandel in den Haushalt erzeugt soziologisch eine offene Reihe. (Wenn Anfangs- und Endglied nicht ausnahmsweise in Personalunion identisch, sind also der Bauer das von ihm gebaute Getreide selbst als Brot verzehrt.) Das Wesen der Arbeitsteilung besteht darin, daß die einzelnen Arbeitsgriffe zu Berufen werden. Natürliche Materie kann als Lebensmittel zuletzt wieder als natürliche Materie enden, oder sie wird Werk S^2. Geistige Produktion liegt jedesmal darin, daß die Vorstellung dieses Arbeitsweges erzeugt und wacherhalten wird. Der geistige Urheber der Vorstellung bleibt das dauernde Anfangsglied der Reihe. Geistige Produktion kann aber auch in geistigen Produkten enden, für deren Vermittlung ein Werk S^3 dient; z. B. ist das Buch das Mittelglied zwischen geistiger Produktion und geistiger Konsumtion. Geistige Produktion kann auch in der geistigen Leitung eines Arbeitsprozesses liegen, sie ist dann nicht nur Anfangsglied, sondern die Achse, die alle Reihenglieder verbindet[1]. Sämtliche solche offenen Reihen von Produktion konkreter und geistiger (vorstellungsartig bleibender) Güter kann man sich graphisch als eine Reihe vertikaler Reihen darstellen, wobei grundsätzlich jede Person, in welche Reihe sie eingestellt sei, durch Tausch die Güter anderer Reihen beanspruchen kann, entsprechend ihrem eigenen Arbeitseinsatz und entsprechend der völlig irrationalen und subjektiven Wertung der Güter. Neben allen Reihen kann durch eine besondere Vertikalreihe die Produktion von Metallgeld dar-

[1] Der geistige Leiter kann auch, statt die Achse darzustellen, Mittelpunkt einer Gruppe werden, was aber mehrere auf ihn zurückbeziehbare offene Reihen voraussetzt.

gestellt werden, das als Tauschmittel die Querwanderung der Güter übernimmt. Das Ganze ist ein Gewebe, worin das Tauschmittel den Schuß, die übrigen Produktionsreihen die Kette bedeuten. Die gesamten Schwierigkeiten der Nationalökonomie sind damit berührt, daß es eine objektive Bewertung von Arbeit nicht gibt, daß alle wirtschaftlichen Methoden, soweit sie nicht die Technik der Produktion, sondern die „gerechte" Güterverteilung angehen, irrational bleiben, woraus sich die Unberechenbarkeit der ökonomischen Lage auch des Künstlers von selbst ergibt, da er, in dies Gewebe eingeflochten, Werte erzeugt, die nicht jedem einsichtig sind. Die Reihen beziehen sich nicht allein auf Wirtschaft — das ist eine bestimmte Figuralität neben vielen anderen —, zu den geistigen Reihen gehört z. B. die Reihe der Rechtsgesetzgebung, Rechtsprechung und Rechtsdurchführung.

Eine Gruppe besteht darin, daß ein Glied nicht nur Zwischenglied von zwei, sondern Mittelglied von mehr als zwei Gliedern ist; es kann auch hier von Gruppen mit einer und mehr Zonen geredet werden, von offener Gruppe, wenn zwischen den Gliedern der Zone keine Querverbindung, von geschlossener, wenn zwischen ihnen Querverbindung besteht. Die Reihe beruht auf Koordination[1], die Gruppe auf Subordination. Die Gruppe bedeutet soziologisch die Hierarchie von Ämtern, Instanzen, Rängen (Chargen). Eine geschlossene Gruppe ist z. B. die Katholische Kirche mit ihrer absoluten Zentrale, ihren nach Rang und Wirkungsweite geordneten Zonen kirchlicher Ämter; in jeder Zone sind die Glieder — formal — gleichartig, sie sind aber zugleich — soziologisch — verbunden: zwei Bischöfe oder zwei Pfarrer haben nicht nur spezifisch je gleiche Stufe, je gleichen Abstand vom Zentrum (Zonenradius), sie sind

[1] Bei der zuvor genannten Bildung von sich schneidenden Kreisen wird der im Schnittpunkt Stehende auch Mittelglied mehrerer Personen, aber dennoch nicht Mittelpunkt, weil die Kreise selbst sinnhaft verschieden sind. Die Gruppe ist sinnhaft einheitlich gemeint.

in ihren Zonenkreis als in eine geschlossene Reihe eingebunden. Ebenso beim Militär. Tritt ein Mitglied höheren Ranges real in den Kreis von untergeordneten Amtspersonen, so bleibt der Abstand sozial — geistig — bestehen[1]. Eine offene Gruppe bildet z. B. die Verwaltung des Staates. Vom Oberhaupt gehen über die Minister, die als geschlossener Ring auffaßbar und zur regierenden Zentrale zu rechnen sind, Strahlen in die unteren Ämter der Verwaltung. Die gleiche Rangstufe unter den Beamten verschiedener Ressorts drückt sich in Titeln und Gehältern aus, aber die Glieder von zwar gleicher Stufe, aber von zweierlei Reihen bilden ihrerseits keine Reihe, diese Glieder aller Reihen bilden keinen Kreis, wenigstens nicht als Angehörige gleicher Rangstufe. Wenn ein Universitätslehrer mit einem Offizier eine gleiche Rangstufe als Beamter hat, verbindet ihn das nicht mit ihm, ja er wird meist kaum wissen, wie das Verhältnis genau liegt, oder sich nicht dafür interessieren.

Alle Gruppierung bedeutet Machtverhältnis, also das von Befehl und Gehorsam, soweit sich etwas befehlen läßt, eine Einschränkung, die sich vor allem auf geistige Produktion bezieht. Ein Künstler — auch ein Wissenschaftler, Philosoph, Theologe — kann in eine Machtgruppe eingeordnet werden und muß da gehorchen, aber nicht „als" Künstler, sondern in seinen vielen sonstigen Eigenschaften. Autokratische Besteller fordern allerdings auch vom Künstler als Künstler Gehorsam, z. B. Julius II. von Michelangelo.

Die Gesellschaft als Wechselbeziehung von Personen S^2 ist durchzogen von einem äußerst verwickelten Netz von Gruppen und Reihen, wozu noch die Streuung kommt, deren nur relative Geltung jetzt klar wird. Zwei Beamte gleicher Gruppe (z. B. des gleichen Staates und gleichen Ranges), aber verschiedener, vom politischen Zentrum ausgehender Reihen — (also ein Beamter der Verwaltung und einer der Armee) — sind nur insofern ge-

[1] Es ist der Irrtum des „Junkers", daß er diesen gesellschaftlichen, amtlichen Rang mit dem personalen Niveau und Wert gleichsetzt, also verwechselt.

streut, als zwischen ihnen keine unmittelbare gesellschaftliche Beziehung im Sinne ihrer Zonengleichheit vorhanden ist, aber mittelbar über das Zentrum ist die Verbundenheit da. Ebenso sind sie dadurch verbunden, daß sie gleichen wirtschaftlichen Reihen angehören, in jedem schneidet sich die Gesamtzahl der Kreise oder Achsen von Produktion bestimmter unentbehrlicher Güter (wie Lebensmittel und Bekleidung). Dies klärt das eigentümliche Bereitsein gestreuter Personen S^2 zur Bildung von Zusammenschluß in Reihe und Gruppe bei Massenaktionen. Die Verwandtschaft der Revolte mit den Zuständen der Massenpanik bei Naturgefahr liegt im Psychischen. Die suggestiv wirkende Vorstellung, daß ein als Druck empfundener Zustand sich abschütteln lasse, wirkt wie eine durch Naturkräfte eingetretene Gefahr, oder ein lockendes Ziel, wie die lockende Fruchtbarkeit eines südlichen Landes Völkerwanderungen erzeugen kann (oder könnte). Der Übergang von einer soziologischen Gestalt in die andere als dynamischer Vorgang ist durchaus psychisch, aber die soziologischen Gestalten der gesellschaftlichen Streuung, Reihung, Gruppierung sind Themata der Soziologie, nicht der Psychologie.

Die Abstraktheit dieser Gestaltbegriffe macht verständlich, daß derselbe reale Mensch S^1 als Person S^2 teils Beziehungen der Streuung, teils der Reihung, teils der Gruppierung eingeht und dies zugleich. Daher sind die bei der Revolte sich Zusammenrottenden zwar nur im Hinblick auf das politische Kampfziel „gestreut" gewesen, sie gehörten aber jeder ihrem Kreis, ihrer besonderen Gruppe und jenem Staat als Gruppe an, den sie bekämpfen, den sie aber nicht als Staat (als Anarchisten), sondern nur als den jeweils bestimmt geformten bekämpfen und ändern wollen. Das Sich-zum-Kampf-formieren mag auf politischem Gebiet besonders anschaulich sein, es gilt genau so auf jedem geistigen, z. B. in Wissenschaft, in Schmuck und Spiel (daher auch in der Kunst). Es sind die Ideen, die Vorstellungen, die einmal irgendwo in einem Einzelnen geschaffen, die realen

Personen magnetisch anziehen und aus bisher Gestreuten Gereihte und Gruppierte machen. Der Einzelne eignet sich die Idee an. Aber man kann ebenso umgekehrt sagen, die Idee bemächtigt sich des Einzelnen, sie zwingt zur Reihung und Gruppierung, sie hebt die vorangehende Streuung auf. Die Gestalten der Reihe und Gruppe kann man „statisch", d. h. ruhend denken, aber sie sind tatsächlich immer „dynamisch", d. h. wirksam, sie sind es aber nur von der „zugkräftigen" Idee her, also noologisch.

3. Die Ordinalität. Das Recht ist innerhalb der Gesamtkultur eine der vielen Figuren und insofern in die Figuralität einzubeziehen; die Ausübung der Rechtspflege löst sich in eine Reihe von Ämtern auf, und insofern ist das Recht in die Vizinalität einzubeziehen, aber die eigentliche Funktion des Rechts ist die Herstellung und Aufrechterhaltung der sozialen „Ordnung". Die Regeln der Sitte, die Gesetze des Rechts ordnen die sozialen Beziehungen der Personen. Sie sind selbst ein Netz von Vorstellungen „normaler" Beziehungen, deren Norm und Regulativ darin liegt, daß sie die Gesellschaft erhalten, vor Zerstörung schützen. Der formale Faktor der Gleichheit (Regelmäßigkeit) bezieht sich auf die Festlegung dauernd gültiger Pflichten, Anrechte, Strafen usw. (ohne Ansehen der Person). Aber das Prinzip der Gleichheit vor dem Gesetz ist eingeschränkt durch das Nebeneinander von Gesetzen für verschiedene Stände, z. B. von bürgerlichem, kanonischem, militärischem Strafrecht, bestimmten Disziplinarverfahren für einzelne Kreise, worin das Recht ähnlich spezialisiert ist wie die Sitte, die zum Teil auch jeweils für geschlossene Kreise gilt. Verschiedene Rechte galten einst für Sklaven und Freie, gelten für Staatsangehörige und Staatsfremde.

Nicht die Fragen nach dem „richtigen" Recht sind das soziologische Problem, sondern die durch jedes beliebige gültige Recht gefällte Entscheidung über strittige Ansprüche. Denn die Ordnung wird ebenso durch Gewalt S^1 und Macht S^2 durchgesetzt, wie durch wechselseitige Vereinbarung und wechsel-

seitige Anerkennung. Die Stabilität oder Labilität dieser Ordnungen entscheidet nicht für oder gegen ihren Ordnungscharakter. Das Recht und Unrecht kann in ewig fließender Wandlung gedacht werden, soziologisches Problem ist, wie die Kreise und Gruppen jeglicher Figuralität von sich aus ihre Ordnung herzustellen suchen und ebenso ihre Wechselbeziehungen rechtlich regeln, was auf dem Gebiet der Staaten von den Fragen des Naturrechtes zu denen des Völkerrechtes führt. Durch die Möglichkeit von Konflikten der Staaten ist jeder Staatsangehörige in ein unsichtbares Netz eingefaßt, das ihm erst deutlich wird, wenn Konflikte auftreten, während man die friedlichen Beziehungen etwas gedankenlos hinnimmt. Die aus den hier angedeuteten Beziehungen des Rechts (sich in fremden Staaten zu bewegen, dort zu handeln usw.) sich ergebenden kulturellen Fäden können alle Staaten erfassen. Das Recht, Fremde zu töten, führte zu Absperrung der Kultur und Inzucht; die gegenseitige kulturelle Durchdringung ist mit rechtlichen Fragen verknüpft, weil sie stets die Ordnung zu verschieben droht. Auch hier dreht es sich zuletzt um Ideen, die „ihre" Ordnung in sich tragen. Aber diese „ihre" Ordnung ist entweder kosmisch oder chaotisch.

4. Die Dividualität. Der Mensch (S^1) ist stets zugleich als Einzelner ein Ganzes und als Exemplar der Menschheit ein Teil dieser Gattung. Die Person (S^2) ist von Geburt bis zum Tode eingespannt in die gesamte Gesellschaft und in näherem Umkreis in einen Teil von ihr. Je nach der psychischen Anlage neigt der Einzelne mehr zum Seinsstil oder Werdensstil. Psychisch, und daher vom Psychologen zu studieren, ist auch die daraus entspringende Vorstellung, die der Einzelne sich von seiner Haltung gegenüber der Menschheit macht: ob er ihr als unabhängiger Freier gegenübersteht oder als demütiger Bruchteil, als Dienender, der in seinem Dienst an der Gesellschaft aufgeht, sich darein verliert. Aber sozial und Problem der Soziologie ist die Existenz von Gebilden, die solchen entgegengesetzten Haltungen ihrer Gestalt nach entsprechen, die also mit

ihrer jeweiligen Gestalt den Einzelnen in sich aufsaugen und zur Anpassung zwingen. Die Person S^2 ist von ihrer Natur S^1 aus zu den sozialen Gebilden, die sie vorfindet, affin oder nicht, woraus sich für jede Person Spannungen bzw. Entspannungen und Steigerungen ergeben. Soweit der Einzelne in gesellschaftlicher Streuung sich befindet, folgt er seiner natürlichen Veranlagung. Jede Reihe und Gruppe schafft sich ihren dividualen Stil von innen her aus grundsätzlichen Vorstellungen, die sie sich über Gesellschaft macht.

Der Stilgegensatz von Seinsstil und Werdensstil entspricht dem, was Tönnies als Gesellschaft und Gemeinschaft ausführlich und überzeugend beschrieben hat[1]. Das Buch ist fast gleichaltrig mit Wölfflins Renaissance und Barock (1888). Beide sind auf das formal Gleiche auf verschiedenen Gebieten gerichtet, ohne daß die Gleichheit der Sicht bemerkt wurde. Das Wort „Gesellschaft" bedeutet bei Tönnies eine besondere stilistische Form der Gesellschaft im üblichen allgemeinen Sinn; es gibt Soziologen, die deshalb für den engeren Begriff den Terminus „Genossenschaft" gebrauchen. Da aber dies Wort auf noologisch ganz bestimmte Arten von „Gesellschaften" sich bezieht, ist auch diese Terminologie bedenklich. Tönnies hat seine polaren Begriffe aus entgegengesetzten psychischen, und zwar willentlichen Verhalten abgeleitet. Er nannte Wesenswillen, was Gemeinschaft, Kürwillen, was „Gesellschaft" erzeugt. Wesenswille ist triebhaft, naturgebunden, Kürwille ist rational und beruht auf Bedacht und Beschluß. Ich nenne im Anschluß an diese Ableitung die aus dem Kürwillen entspringende Gesellschaftsform „Kürschaft". Deskriptiv ist freilich die psychische Genesis gleichgültig, da kommt es nur auf die gesellschaftlichen Grenzen an. In der Gemeinschaft fehlen sie oder sind nur undeutlich und schwimmend, der Einzelne ist nicht nur Quotient des Ganzen, er ist durch jeden ersetzbar; die Funktionen und Berufe, das Eigentum und die Überzeugungen sind nicht für Jeden ge-

[1] Ferdinand Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft, Berlin 1887.

schieden. In der „Kürschaft" spezialisiert sich jede Institution durch Arbeitsteilung, es wird alles „organisiert", es gibt vorgeschriebene Durchgangsstufen, jeder muß seine Schulung nachweisen, aber jeder hat auch seine Meinung, seinen Individualismus und ist liberal und tolerant gegen den Individualismus seines Nachbarn. Kürschaft entspricht dem „Klassiker", Gemeinschaft dem Romantiker, Kürschaft ist rational, logisch, klar, sie neigt zur Erkenntnis; Gemeinschaft ist irrational, verschwommen, sie neigt zu Dogmen, zu Mystik im üblen Sinn, d. h. zum Mysteriösen, zu Aberglauben; aber auch zu Kameradschaft und Opfersinn. Aufgabe der Soziologie ist es, die Stilgegensätze an den realen Gebilden der Gesellschaft darzulegen.

Den nämlichen Gegensatz meinte ich in einer früheren Arbeit mit dem Gesinnungsgegensatz von Freiheit und Gebundenheit in den Kulturstilen der Renaissance und des Barock. Er taucht auch sonst häufig in der kultur- und kunstwissenschaftlichen Literatur auf. Ebenso beunruhigt immer neu die Frage, ob dieser Gegensatz angeboren ist, d. h. ob man von Natur aus gezwungen ist, entweder als Seinsmensch oder Werdensmensch durchs Leben zu gehen, und danach die Kulturstile nur eine Art Zufallsmajoritäten von seelischen Dispositionen darstellen, oder ob sie dem Einzelnen zur freien Auswahl sich anbieten. Sicher gibt es ebenso die Menschen mit einseitiger Veranlagung wie die mit der Fähigkeit des Wählens, beide sind nötig, um den Wechsel innerhalb des historischen Ablaufs verständlich zu machen[1].

[1] Alfred Vierkandt sagt in seiner Gesellschaftslehre, Stuttgart 1923, S. 318, zu dem Begriff der Gemeinschaft, wie ihn Tönnies geprägt hat: „... bei der Nation ist die Grundlage der Kultur als Grundlage des gemeinschaftlichen Lebens [vorhanden]. Beide können wir auch einander gegenüberstellen als Kultur- und Naturform der Gemeinschaft, die eine ... überwiegend als Zweck- und Gefühlsgemeinschaft, die andere überwiegend als Lebensgemeinschaft." Auch der Begriff Volk hat nach Vierkandt (ebenda, S. 319) eine ähnliche Stellung wie der vom Stamm, wenigstens nach einer seiner vielen Bedeutungen. So viel ich beurteilen kann, dürfte Tönnies selbst mehr zu der Meinung neigen, daß Gemeinschaft im „Blute" liegt. Ich glaube, das wird auch stimmen. Gemeinschaft ist stark in der Natur verwurzelt, Kürschaft ist ganz Werk der Kultur. Aber man kann auch beides kombinieren und die Gemeinschaft organisatorisch durch-

5. Die Harmonialität. Harmonie als Ausgleich von Gegensätzen (oder mindestens von Andersheiten), als gelöste Spannung, bedeutet sozial die Ausgeglichenheit der sämtlichen innerhalb der Gesamtgesellschaft bestehenden Einzelgestalten, also der Streuungen, Reihungen, Gruppen jeder Figuralität. Die Harmonie setzt einen Grad von Ordnung voraus, aber nicht das absolute „richtige" Recht, sondern jene wohltätige Menge Unrecht, die eine ausreichende Spannung erzeugt, um die Gesellschaft nicht erschlaffen zu lassen. Für Unrecht ist nun durch den natürlichen Egoismus der Menschen reichlich gesorgt; gemeint ist aber hier die künstliche Gestaltung der Gesellschaft als Ergebnis reiflicher Erwägung. Alle Utopien, die einen grenzenlosen Altruismus der Einzelpersonen zugrundelegen, würden in ein Schlaraffenland führen, wo der Geist entschlummert. Alle Theorien der Gesellschaft, die auf grenzenlosen Egoismus sich aufbauen, führen zu einem Zusammenbruch. Zwischen diesen Extremen sucht die Gesellschaft die harmonische Lage, sie vibriert dauernd um diesen ideellen und idealen Punkt, kommt nie zur Ruhe, weil die Kräfte sich jede Minute verschieben.

Die geometrische Harmonie des goldenen Schnitts, die als Leitbeispiel immer dienen muß, bezieht sich auf ein Größenverhältnis und ergibt sich aus den Größen, ist aber als Gestalt gemeint. So ist auch in der Soziologie Harmonie stets im Zusammenhang mit „Größen", d. h. sowohl numerischen Größen wie sozialen Rangstufen und Wertstufen verknüpft, aber gemeint ist die Gestalt der Harmonie. Daraus ergibt sich, daß von Harmonie unmittelbar nur bei Gruppen geredet werden kann. Die Reihe beruht als sozialer Kreis auf Gleichrangigkeit der Glieder und bei offener Reihe — in Produktionsreihen — auf einer sachlich bedingten Gleichwertigkeit aller Stufen, auch wenn sie verschiedene Ansprüche an persönliche Dispositionen und Geübtheiten einschließen. In Reihen darf sich niemand vor-

setzen. Man mache sich dann klar, daß in solchen Fällen ein Werdensstil von S^1 sich mit einem Seinsstil von S^2 kombiniert.

drängen, sonst hört die Reihe auf, Reihe zu sein. In der Gruppe aber folgt aus der Hierarchie die Spannung und demnach liegt die Harmonie in ihrem Ausgleich, vor allem in der Überbrückung der Kluft zwischen den untersten Randgliedern und dem Herrscher durch die Zwischeninstanzen. Das eigentliche Problem beginnt aber erst dort, wo man nach der Harmonie zwischen zwei und mehr Reihen, zwei und mehr Gruppen fragt, bzw. zwischen den Reihen und Gruppen; wenn also z. B. fraglich wird, ob die Gruppen der Politik die Reihen der Wirtschaft beherrschen sollen oder umgekehrt. So gibt es auch ein Problem der Harmonie zwischen Staat und Wissenschaft, zwischen Wissenschaft und Kunst. Allemal besteht Harmonie nicht in einseitiger Herrschaft, in Absolutismus, ebensowenig in gegenseitiger Gleichgültigkeit. Die Auswägung der gegenseitigen „Rechte" bleibt irrational, ist aber dem Gefühl zugänglich. Alle soziale Harmonie ist Geben und Nehmen zugleich, von beiden Partnern wechselseitig zugleich. Hier handelt es sich aber um weit mehr als zwei Partner: um alle Reihen und Gruppen des Kulturkreises.

6. Alle fünf Stile sind gleichzeitig an jedem gesellschaftlichen Muster beteiligt. Jedes hat seine Figuralität, ist entweder gestreut oder gereiht oder gruppiert oder eine Kombination hiervon, ist von einem jeweiligen Regulativ her geordnet (kosmisch) oder, von einer absoluten Norm her beurteilt entweder dem Kosmischen oder dem Chaotischen näher, ist nach seinen Grenzen beurteilt entweder Kürschaft oder Gemeinschaft, ist schließlich der Harmonie nahe oder ausgeprägt disharmonisch. Nach der in der Sachtheorie vorgezeichneten Methode, die Gesamteinheitlichkeit zu bestimmen, kann man auch in der Soziologie von einem Gesamtstil jedes Gesellschaftszustandes, der räumlich-zeitlich abgeschlossen gegeben ist oder gedacht wird, reden. Jede solche Betrachtung wird unvermerkt die Größe mit berücksichtigen, also zur Form aufsteigen.

γ) *Die Form*
(Größe und Gestalt)

Die numerische Größe (Anzahl) und die wertende Größe verbindet sich mit den sämtlichen Einzelbegriffen der Gestalt. Eine Reihe, eine Gruppe, auch eine Streuung sind jeweils durch die Anzahl der Glieder oder Teile variabel. Zwei Gruppen gleicher Glieder- und Personenzahl und gleicher Figuralität sind in ihrem Wert (z. B. Wirtschaftswert, Leistungsgrad usw.) variabel. Auch dieselbe Gruppe kann bei numerischer und sonstiger Konstanz im Leistungsgrad zeitlich variabel sein. Dies schwankt mit der Stellenbesetzung der Ämter durch verschiedenwertige Personen, zugleich mit der Veränderung der Umwelt und der Erfüllung anfangs gestellter Aufgaben. Eine soziale Form kann verkommen, sie kann sich überleben, sie kann sich steigern oder von innen her umgestalten. Diese Entwicklungsstadien, die hier noch nicht zur Diskussion stehen, verweisen auf den in jedem Stadium vorhandenen Einschlag von „Größe" innerhalb der Form.

c) Noologie und Morphologie der Gesellschaft

Der Einzelne wird in die Gesellschaft hineingeboren; auch wenn er sie wandelt, wächst er aus ihr heraus und sie wirkt dauernd auf ihn zurück. Dieser Aspekt der Gesellschaft vom Einzelnen her gewährt am schnellsten Einsicht in ihre sinnerfüllte Form.

Der Einzelne wird in einen Kulturkreis hineingeboren, der figural bestimmt und als solcher innerhalb aller möglichen bzw. historisch wirklichen als Exemplar aufzufassen ist. Der Begriff Kulturkreis hat auch geographische Bedeutung; hier meine ich allgemein die Zusammensetzung aus einer der Zahl und Art nach bestimmten Menge von Sinnvariabeln oder Vorstellungen, die deshalb oder insoweit in die Soziologie gehören, als sie den

eigentlichen Inhalt der sozialen Gebilde hergeben. Jeder Kulturkreis hat seine Institution des Kriegers, jeder aber hat seine besondere Art von Kriegern nach den jeweiligen Waffen und der jeweiligen Kriegführung. Ob jemand ein Schleuderer oder Bogenschütze wird hängt davon ab, ob der Kulturkreis schon oder noch Schleuder und Bogen hat. Der Einzelne kann dank der Arbeitsteilung vieles beiseiteschieben, und wenn er kein Krieger wird, ist es für ihn persönlich ziemlich gleichgültig, was für Waffen es jeweils gibt — soweit sie ihn eben nicht persönlich treffen. Aber in seinem eigenen Fach, wenn er Theologe ist und Priester oder Wirtschaftler oder z. B. auch Schmücker — jedesmal ist er in seinen Kulturkreis hineingezwungen.

Innerhalb dieses Kulturkreises gehört er bestimmten Reihen und Gruppen an. Noologisch bedeutet das, er gehört einer Schicht an, nämlich der Herrenschicht, der Kirche, der Beamtenschaft, der Arbeiterschaft, dem niederen Proletariat der Großstadt, den Verelendeten oder den parasitären Vagabunden usw. Es ist gleichgültig, wie viele solche Schichten man zählen mag, denn man kann immer neue Zwischenformen auffinden. Der Einzelne läßt sich oft nicht genau einordnen, weil er mehreren Reihen zugleich angehört, z. B. gibt es unter den Vagabunden heruntergekommene Bauern, Handwerker, Großstädter und Kleinstädter, und jeder kann zugleich noch Musiker sein und mit seinem Musikinstrument seine Bettelei verschönern. In jeder Schicht gibt es Moral und Amoral, bestimmten Korpsgeist und Ehrbegriff, bestimmte Bildung und Sitte. Jeder gehört in diesem Sinn je nach seiner Zugehörigkeit zu bestimmten Reihen und Gruppen, bestimmten sozialen Typen an. Jeder ist, abgesehen von seiner persönlichen Ethik und seiner Schichtmoral, abhängig von den speziellen Norm- und Rechtsbegriffen, dem Regulativ seines Kulturkreises, der ihn schützt und straft. Im fremden Kulturkreis muß er sich fremden, ungewohnten Rechtsformen beugen, die ihm deutlich machen, daß er im eigenen Kulturkreis den Maßstab seines Gerechtigkeitsgefühls

aus überkommenen Rechten unbewußt übernimmt. Wer an diesen Normen Kritik übt, um sie zu verbessern, geht dennoch von den überkommenen aus. Es gibt außer der Schichtmoral eine dem Kulturkreis als Ganzem anhaftende ethische Gesinnung. Es ist gewiß ein Vorherrschen bestimmter Schichten dafür ausschlaggebend. In einem kriegerischen Volk erfassen die Ehrbegriffe des Soldaten auch den Bürger, Gelehrten, Studenten; ein Volk satter Bürger wird auch unter den Offizieren einen Phäakentypus erzeugen. Das kann eine vorübergehende Gesinnungsmode sein, eine ansteckende Erkrankung der Gesellschaft, es kann auch dauernder ethischer Stil sein, der den Kulturkreis ungemein charakteristisch färben kann.

Jeder Einzelne wird in die Gemeinschaft der Familie hineingeboren, die in ihrer Grundlage Natur S^1, dagegen in ihrer vielseitigen Betätigung als Gesellschaft im Kleinen eine Institution S^2 bedeutet. Jeder gerät mit seinen „Kürschaften", Genossenschaften, durchgegliederten und additiv aufgebauten Körperschaften in gesellschaftlichen Verkehr, die ihrem dividualen Stil nach das Gegenteil der Gemeinschaft sind. Hier in der Kürschaft muß er Distanz wahren, Grenzen achten, sich selbst absperren lernen, dort in der Gemeinschaft darf er im fließenden Zusammenhalt untertauchen und sich als Bruchteil einer gemeinsamen Verantwortung fühlen. Es ist abermals Schicksal, ob die Gesellschaft, in die man geboren wird, zu dem oder jenem Pol neigt, und welche eigene Veranlagung zu Seins- und Werdensstil man mitbringt. Ein Kulturkreis, der sich im Stadium des Seinsstils befindet, lädt jedem eine volle Verantwortung in einem abgegrenzten Amt oder Beruf auf. Jeder ist Teil des Ganzen, aber gliedhafter Teil und „total". Eine entgegengesetzte Verfassung macht den Einzelnen zum „partiellen" Teil, Bruchteil. Der Gegensatz gipfelt in den Begriffen und Vorstellungen von Freiheit und Gebundenheit. Es wird das eine Mal dem Einzelnen volle Freiheit der Entfaltung der Person gegeben, also Verantwortung auferlegt, das andere Mal erscheint die

Person gebunden an Bräuche, Sitten, ungeschriebene Gesetze, eingeengt, unfrei, dafür aber wird ihr ein großes Maß Verantwortung abgenommen, das trägt der Stand, die Kirche, das Vaterland, die öffentliche Meinung.

Jeder ist schließlich abhängig von der Harmonie oder Disharmonie des Kulturkreises, in dem er sich zurechtfinden muß, er mag selbst harmonisch oder disharmonisch veranlagt sein. Er wird als harmonische Person die vorhandene Harmonie steigern und erhalten, die fehlende zu schaffen suchen, dagegen als disharmonischer Charakter vorhandene Harmonie gefährden und stören, vorhandene Disharmonie steigern und vielleicht anderen aufrechnen. Das Ideal der Gesellschaft ist keinesfalls die Gleichheit der Güterverteilung; die Spannung der Schichten darf aber nur so groß sein, daß die Schichten nicht auseinandergerissen werden. Es ist billig zu sagen: wenn der Adel seine Herrenrechte zu egoistisch ausnutzte und seine Herrenpflichten ungenügend erfüllte, gab es eine Bauernrevolte. Aber bekanntlich liegen die Dinge so einfach nicht. Sämtliche Kulturgebiete sind so sehr ineinander verzahnt, daß eine Disharmonie sich nicht aus einem einzelnen Mißton erklären läßt. Das Problem der Analyse historisch realer Fälle idealer Gesellschaftszustände wird immer schon am Tor stutzig machen: wo gab es solche, und war der Zustand in Athen unter Perikles ideal für die damaligen Sklaven? Leichter dürfte es sein, sich über Zeiten zu einigen, da ausgesprochene Disharmonie die Gesellschaft durchzog. Vielleicht gibt es ebenso eine von den ewig disharmonischen Personen ausgehende Kraft der Zerstörung und Verhinderung aller Harmonie wie es Personen gibt, die ein Reich des Friedens, der Verständigung, der wechselseitigen Achtung wirklich aus tiefstem Herzen wünschen, und vielleicht liegt psychologisch gesehen hier die Wurzel der Problematik. Aber soziologisch gesehen handelt es sich einfach darum, ob die Einrichtungen — nicht die Personen — harmonisch oder disharmonisch sind. Die Menschen kann man nicht vorausbestimmen, die Schlechten werden immer auch in den

besten Einrichtungen Schlechtes tun, aber wer theoretisch die Harmonie der Gesellschaft sucht oder praktisch durchsetzen will, muß sich an die sinnerfüllte Harmonie der Schichten wenden, an die Organisation und das Funktionieren der gesamten Arbeitsteilung. Hier gehen die Meinungen weit auseinander. Jeder verspricht sich von seiner Gesellschaftstheorie das Heil seines Volkes oder gar der ganzen Menschheit[1]. Das Gemeinsame aller solcher Vorschläge und Utopien ist die Sehnsucht nach diesem Idealzustand — freilich gemeinsam ist ihnen auch, daß die vorhandene Species Mensch gewöhnlich nicht in die Theorie paßt. Aber auch der bestbegründete Pessimismus kann die These nicht entkräften, daß die Gesellschaft zu einem harmonischen Zustand tendiert, daß dies der tiefste, umfassendste Antrieb für das Geschehen in der Gesellschaft im Großen ist und daß der Einzelne schicksalhaft an den Entfernungsgrad seiner Gesellschaft vom Idealzustand der Harmonie gebunden ist. Aber in einer disharmonischen Gesellschaft kann es Reihen und Gruppen von harmonischer Form geben, was ja immer eine Ansatzstelle für eine sich entwickelnde Gesamtharmonie sein wird.

Der Begriff „Kulturkreis" als zugleich noologischer und morphologischer Begriff bezieht sich nicht auf ein räumlich geographisch zusammenhängendes Gebiet. Der Europäer, der in eine afrikanische Kolonie übersiedelt, trägt in seinem Kopf und Koffer seinen Kulturkreis mit und ebenso haben primitive Völker, die durch Wanderung von der ursprünglichen Heimat sich absplitterten, geographische Exklaven erzeugt. Ich rede aber hier nicht von der geographischen Bedeutung des Kulturkreises, sondern der soziologischen. Nach meiner Überzeugung ist die von Ethnologen geschaffene Kulturkreislehre grundlegend für die Kulturgeographie und Kulturgeschichte, mithin auch für die Kunstgeographie und Kunstgeschichte, ich wünschte mir

[1] Tönnies betrachtet die Staatslehre (als Lehre von der Politik) nicht eigentlich als Staatswissenschaft, sondern als „theoretische Soziologie". In welcher der Schriften von Tönnies dieser Gedanke steht, konnte ich nicht wieder auffinden.

nur, daß alle ihre Anhänger sich über die Systematik der Figuralität restlos klar würden. Ein so imponierender Gelehrter wie Menghin redet in einem Atem von „Kultur, Sprache und Rasse[1]". Aber Sprache ist ein Teilgebiet von Kultur, man darf nicht beide koordiniert behandeln. Erst recht darf man Kultur und Rasse nicht ohne weiteres zusammen nennen, ohne sich über die verschiedenen Sinndimensionen völlig klar zu sein. Als ausgezeichnetes knappes Beispiel für das, was ein Kulturkreis ist, verwende ich eine Beschreibung des Kulturkreises der Pygmäen von Menghin[2], wo die fehlende Systematik aller überhaupt möglichen Werke S^2 kaum in Erscheinung tritt: „Als gemeinsame Merkmale der Pygmäenkultur können folgende bezeichnet werden: Die Nahrung wird ausschließlich durch Jagd, Fischerei und Sammeltätigkeit gewonnen. Als Obdach dient der Wandschirm. Die Geräte werden ausschließlich aus Holz, Knochen oder Muscheln und Schnecken hergestellt. Steine werden nur vorübergehend gebraucht und höchstens roh zugeschlagen. Hauptwaffe ist der Bogen, der Bogenstab ist rund (Afrika) oder halbrund mit der Wölbung nach außen (Asien). Er kann auch halbreflex sein (Andamanen, Neue Hebriden). Der Pfeil zeigt Fiederung durch ein Blatt (Afrika) oder tangentiale Befestigung der Federn (Asien). Die Pfeilspitze besteht aus Holz oder Knochen. . . . Schmuck ist spärlich vorhanden. Körperverstümmelung und Körperbemalung werden nicht geübt. Die sozialen Verhältnisse sind einfach und gesund. Individualeigentum besonders an beweglichen Dingen ist vollkommen ausgebildet, das Nutzgebiet der Horde scharf umgrenzt; diese Rechte werden von jedermann respektiert. Diebstahl kommt kaum vor. Es herrscht Monogamie. Das Eheband kann gelöst werden, ist aber im allgemeinen ziemlich fest, vor allem wenn Kinder da sind. Mann und Frau sind gleichberechtigt. Ehen unter Verwandten sind verboten. Man hat gerne Kinder und liebt sie. Die Toten

[1] O. Menghin, Weltgeschichte der Steinzeit, Wien 1931, S. 534.

[2] ebenda, S. 481.

werden in Erdgräbern bestattet. Ahnenkult, Zauberei und Animismus sind schwach entwickelt. Der Glaube an ein höchstes Wesen ist überall vorhanden. Der Gottheit werden Opfer dargebracht, besonders von der Jagdbeute (Primazialopfer). Musikinstrumente, bildende Kunst sind unbekannt." Die Fehlanzeigen in dieser Beurteilung sind ebenso wichtig wie die positiven Angaben. Aber es fehlt eine Angabe über die Kleidung (oder ihr Fehlen?), über die Sprache (Fehlen der Schrift oder des eventuellen Vorhandenseins sonstiger Zeichen), über die Lebens- und Weltanschauung, die gewiß in einem primitiven Grad vorhanden ist und die zu rekonstruieren sicher mindestens eine Aufgabe bedeutet. An einem solchen Musterbeispiel eines urtümlichen Kulturkreises kann man sich darüber orientieren, was der Kulturkreis bedeutet, in dem wir selbst aufwuchsen und leben. Mit der Zunahme der Differenzierung aller Sinngattungen differenziert sich der Bau der Gesellschaft, aber immer bleibt der Einzelne sinnhaft bestimmt, durch den Ort, den er im Bauplan seiner Gesellschaft einnimmt, durch den jeweiligen Bauplan, in den er hineingestellt ist, der Stil der Gesellschaft umklammert den Einzelnen und durchdringt den Stil, den er als Einzelpersönlichkeit hat. Der Charakter des Einzelnen verschmilzt mit dem Charakter seiner Gesellschaft.

Aber die Persönlichkeit, die sich selbst gestaltende Person, entzieht sich bis zu einem gewissen Grade dieser Macht der Gesellschaft. Zu jenem schwankenden Begriff der Masse, der sich u. a. meist aus den Merkmalen der Gestreutheit, der Vielzahl, und der latenten Bereitschaft, in Reihe oder Gruppe überzugehen, zusammensetzt, gehört psychologisch alles, was die Massenpsychologie beschreibend feststellt, vor allem das Erliegen des Einzelnen gegenüber der Massensuggestion, gegenüber der Reklame, dem gedruckten Wort, dem Tonfall der Überredung, der Einschüchterung des Kommandos. Die Persönlichkeit dagegen ist nie Bruchteil der Masse, sie läßt sich nie überreden, nur überzeugen. Die letzte Instanz bleibt das eigene Urteil.

Wohl kann eine Person schon Persönlichkeit geworden sein, erliegt aber trotzdem einer starken Massensuggestion, dann hört sie solange und soweit auf, Persönlichkeit zu sein, als sie unterliegt, wenn unter Persönlichkeit die Selbstgestaltung, das sich in der Hand haben bedeutet. Der Zwang, sich aufzugeben, kann als hohes Glück empfunden werden (z. B. im Theater, im Konzert). Aber die Masse kann nie aus vollen Persönlichkeiten bestehen, sonst ginge sie in eine koordinierte Reihe über, streng demokratisch und bestenfalls oligarchisch, mit der Unmöglichkeit belastet, sich einem Führer unterzuordnen. Ein Kollegium von Persönlichkeiten kann einen geschäftsführenden Ausschuß und Vorstand schaffen und einigt sich nach parlamentarischen Regeln der Abstimmung. Aber die Gesellschaft als Ganze kann nicht als Kollegium bestehen, ihre Majoritätsbeschlüsse führen zur Stärkung der Schwachen, die in der Mehrzahl sind. Die hier sich auftuenden wohlbekannten Probleme der Soziologie, die zum Teil mit Fragen der Zentralisation und Dezentralisation, zum wichtigeren Teil damit zusammenhängen, was nun konkret gewollt werden sollte, berühren jeden, sind jedem bekannt, sind aber hier nicht zu erörtern. Sie berühren den Künstler nur von ferne.

Und doch haben auch diese Fragen ihre Beziehung zur Soziologie des Künstlers, der als Künstler höheren Ranges meist Persönlichkeit ist, zugleich aber dem Staat gegenüber nur ein geringes Interesse aufbringt. Seine innere Unabhängigkeit kann mit äußerer Abhängigkeit in Konflikt geraten.

D. DIE PSYCHOLOGIE DER KUNST

1. DIE PSYCHOLOGIE DES KÜNSTLERS

Der Künstler ist stets — als künstlerisch sich Betätigender — ästhetisch eingestellt. Alles was über Psychognomik gesagt wurde bildet den weiteren Hof, innerhalb dessen die spezifisch künstlerische Tätigkeit einsetzt.

Der Künstler schöpft die Form als Symbol ihres Sinnes; dieser Vorgang vollzieht sich innerhalb seiner Vorstellung. Der Künstler schafft die Form als Symbol ihres Sinnes; dieser Vorgang vollzieht sich in einer Handlung, die im wahrnehmbaren Kunstwerk endet. Lessing warf das Wort vom Raffael ohne Hände hin (Emilia Galotti, 1. Aufzug, 4. Auftritt). Gewiß: wenn Raffael sich alle seine Bilder nur vorgestellt hätte — genau wie er sie gemalt hat — würde er fraglos das Recht gehabt haben, sich Künstler zu nennen, aber nur er. Man hat auch Anhaltspunkte genug, um bei vielen Künstlern eine Fülle vorgestellter und unausgeführt gebliebener Kunstwerke zu vermuten; man hat in Reihen erhaltener Skizzen mitunter verschiedene Stadien des Schöpfungsvorgangs vor sich und erkennt, wie das Schaffen auf das Schöpfen zurückwirkt; das Schaffen bedeutet für den Künstler selbst — nicht bloß für uns Betrachter — eine Kontrolle. Er bleibt schöpferisch auch während der Ausführung des Schaffens. Aber theoretisch ist es vorteilhaft, Schöpfen und Schaffen auseinanderzuhalten.

a) Das künstlerische Schöpfen. Der Vorgang des Schöpfens von Kunst vollzieht sich in der Vorstellung, im Bereich des Geistes. Aber die gesamte Person ist daran beteiligt. Das Vorstellen als gegenwärtiges Erlebnis verläuft innerhalb des Naturells und Temperaments[1], das Vorgestellte ist verknüpft

[1] Für sämtliche psychologischen Begriffe: Naturell, Temperament, Wahrnehmung, Gefühl, Zielung, Vorstellung, Phantasie, Erleben, Person, Persönlichkeit, Genie, Talent, Charakter usw., ist auf die vorausgehende Psychologie zu verweisen.

mit vergangenen Erlebnissen, aus deren Bruchstücken und Ganzheitsansätzen die Phantasie die neue Vorstellung aufrichtet, zugleich als Formphantasie und Sinnphantasie wirksam; auch die vergangenen Erlebnisse verliefen einst im Naturell und Temperament des Künstlers und durch sie münden in die gegenwärtige neu entspringende Vorstellung: Wahrnehmungen, Gefühle, Zielungen, aber auch Vorstellungen, die der Künstler früher erlebte. Vergangenes Erleben wächst durch ein gegenwärtiges hindurch und scheint dabei völlig neu, ist auch immer neu, aber nicht völlig. Das Neue daran ist die Formung und die durch die Umformung entstehende veränderte Sinnhaftigkeit: was Natur oder teils Natur war wird Geist und wird durch die Deckung von Form mit Sinn, obzwar es Geist bleibt, ebenso einheitlich wie Natur. Auch was den Künstler zum Schöpfen (zum Vorstellen von Kunstwerken) treibt ist Natur, es ist das magnetisch Lockende jener Symbolik der Form, das Unwiderstehliche ihrer geheimen Offenbarung einer Versöhntheit von Geist und Natur. Der Künstler steht unter einem triebhaften Zwang. Schöpfen ist eine Leidenschaft. Aber sie ist in der letzten Schicht der Person verwurzelt: Schöpfen ist immer Verantwortlichkeit und wertbezogen. Weil aber dies Schöpfen alle Wertstufen durchläuft, verstehe ich unter „Künstler" nicht nur die hohen Stufen und das Genie. Die Psychologie des künstlerischen Schöpfens umfaßt auch den Kitschschöpfer und innerhalb der positive Werte schöpfenden Künstler auch ihre mißlingenden Schritte. Die Kunstwerke aller Wertstufen haben ihren „Ort" im absoluten Geist, im Reich der Möglichkeit. Der Schöpfungsakt ist das Herausgreifen einer der unendlich vielen Möglichkeiten. Der „Ort" der Verwirklichung ist die Person des Künstlers und gewiß wird nur ein Bruchteil der möglichen Kunstwerke verwirklicht, nicht nur weil der Künstler stirbt oder altert und versiegt, sondern, abstrakt gedacht, weil die nötigen Künstler für manche Kunstwerke gar nicht geboren werden oder im Kindesalter sterben; jedes Kunstwerk ist ganz und gar von der Subjektivität

der Person des Künstlers abhängig: — genetisch. Denn in das abstrakte Reich der Möglichkeit versetzt, hat es seine Objektivität und diese „entsteht" auf der Brücke der künstlerischen Subjektivität so deutlich, daß der Künstler fähig wird, seine subjektive Vorstellung zu objektivieren. Die Psychologie der Kunstschöpfung bezieht sich auf die subjektive Seite, den Künstler als Werkzeug des absoluten Geistes. Problem der Psychologie ist: der Sinn des Künstlers, also der Person; dagegen spielt der Sinn der Sache nur herein, soweit der Künstler von der Sache her sich orientiert. Und wenn ich „Sinn des Künstlers" sage, so meine ich den Sinn dieser einzelnen jeweilig gegebenen Person „als" Künstler, nicht nach ihrem außerkünstlerischen Beschaffensein. Die Bekanntschaft mit dem Künstler als Nichtkünstler, der ißt, trinkt, schwatzt, liebt, neidet, hat immer nur Wert, soweit sich dies außerkünstlerische Leben in die künstlerische Schöpfung auswirkt. Die Künstleranekdote kann selbst einen künstlerischen Zug haben. Oft fragt sich, ob sie ausschließlich für den verbindlich ist, unter dessen Marke sie geht. Man erzähle einem Kenner Künstleranekdoten und lasse ihn den zugehörigen Künstler bestimmen, wie er gewohnt ist, aus Bildern den Maler zu erraten! Die Anekdote weicht fast immer in das Außerkünstlerische aus; der Laie schmunzelt dann erleichtert, der Fachmann fühlt sich auf ein falsches Geleise geraten.

Der schöpferische Vorgang verläuft jeweils anders und führt zu jeweils entsprechenden Ergebnissen je nach der Art des Naturells des Künstlers. Starre, elastische, nebelhafte, explosive, schwere oder leichte Naturen, zarte, empfindliche oder grobe, kaum verletzliche Naturelle werden jedesmal im schöpferischen Vorgang gespiegelt erscheinen. Das Erlebte, aus dem die Schöpfung wächst, und ihr Wachstum selbst als Erlebnis ist abhängig vom Temperament, vom Sturm der Seele, vom Draufgängertum, von der Lebendigkeit oder Stille, und ebenso von der eigentlichen Gestalt des Temperaments, seinem Wogengang, seinen Wirbeln, stoßweisen Unberechenbarkeiten und Launen.

Die Gesamtvitalität hat ihren Grad und setzt sich aus vielen Faktoren zusammen, ihr Zug im Ganzen läßt sich aus jedem Werk des Künstlers ablesen und wird als Generalnenner deutlich, sobald man sein Lebenswerk gesammelt überschaut. Dies ist jedem geläufig. Der bethlehemitische Kindermord kann mit der großartigen Vitalität von Rubens gemalt sein, oder mit der nicht weniger großartigen Sanftheit Giottos. Daß die Blutfülle bei Rubens nicht im Thema (allein) liegt, bezeugt jedes Stilleben seiner Hand, jede Kurve seines Ornaments. Doch was hier mit Vitalität gemeint ist, das Robuste, üppig Saftige, das Schwelgen im Schwellen schwüler Natur, das ist nur die vordringlichste Note des Akkords. Es gibt viele vitale Maler und jeder ist anders vital, man braucht nur Namen zu nennen: Hals, der alte Brueghel, Corinth oder gar Rembrandt. Dabei meine ich hier nur ihr Naturell und Temperament: das leicht Genüßliche bei Hals, das derb Dumpfe bei Brueghel, das etwas seicht Vitale bei Corinth und das alles Lebendige an sich Klammernde bei Rembrandt.

Aber ebenso ist der schöpferische Akt durch den Gesamtcharakter der Person bestimmt. Theoretisch läßt sich dies an den fünf Stilbegriffen durchschauen.

Der Künstler ist stets Exemplar und seiner Besonderheit gemäß schöpft er aus dem Reich des Möglichen: das ihm (nur ihm, bzw. ihm nur) Mögliche. Sein Vorrat von Erlebnissen vermehrt sich immerzu, vermindert sich durch Vergessen und bleibt doch sogar vom Vergessenen farbig getränkt. Seine Schöpfung entspringt aus der Einheitlichkeit oder Uneinheitlichkeit durchgehender Wahrnehmungsweisen, Gefühlsklänge, Triebe und Ideen.

Als Exemplar ist der Künstler mit einer bestimmten Proportion von Empfindungsempfindlichkeit ausgestattet. Man spricht vom optisch, vom haptisch eingestellten Künstler. Manches, was in der Sachtheorie schon erledigt wurde, ließe sich hier psychologisch betrachten. Auch psychologisch sind visuell und

taktil keine Gegensätze, sondern nur Andersheiten in der Reihe der übrigen Sinnesgebiete. Das Auge, sinnesphysiologisch betrachtet, vermittelt auch Raumwahrnehmung und Bewegung, nicht nur Lichtempfindung. Das Motorische ist nicht allein für den Tanz und die Mimik fundierend, auch für alle Schmuckkünste — auch für den dynamischen Faktor in Musik und Poesie. Aber niemand wird bestreiten, daß die Akzente in jedem Künstler etwas anders liegen. Kein Künstler ist nur optisch, keiner nur haptisch veranlagt, aber jeder lebt in seiner Wahrnehmungsart, die eine bestimmte Kombination verschieden akzentuierter Empfindungen ist. Darum sollte man, statt einseitig verabsolutierend von optischen und haptischen Künstlern zu reden, versuchen, die Proportion des Optischen zum Haptischen im Einzelfall festzulegen, wofür freilich, soviel ich sehe, die Methode noch fehlt.

Als Exemplar lebt der Einzelne in seiner besonderen Gefühlswelt und der Künstler ist nicht so sehr (wie manche Ästhetik behauptet) reicher und intensiver im Fühlen — der Nichtkünstler kann dasselbe und mehr fühlen —, aber der Künstler leitet sein Gefühl in die Schöpfung des Kunstwerkes über. Die zentrale Bedeutung des Gefühls im Schöpfungsakt des Künstlers ist längst erkannt. Ich meine darüber hinausgehend, daß es nicht das Gefühl unmittelbar ist, das in den Schöpfungsakt eingeht, sondern entweder die Formvorstellung des Gefühlsablaufs (als Muster) oder die Formvorstellung des einzelnen Gefühls (als Figur), jene nicht näher erklärbare und nicht weiter auflösbare Einheit. Die Mutation aller Erlebnisarten in dies ästhetische Gefühl ist die Voraussetzung für das künstlerische Schöpfen, die jeder ästhetisch Eingestellte erlebt. Das Schöpferische dagegen selbst liegt erst in der Übersetzung der Form des Gefühls in die Form von Wahrnehmungen und Vorstellungen, so daß aus deren Form die des Gefühls wieder zurückschlägt — und daher im Betrachter das Gefühl (seiner Form nach) wieder aufklingen läßt. Bei etwa gleichem Vitalitätsgrad und dennoch ver-

schiedener Vitalitätsart bleiben Werke von Rubens und Hals — ganz abgesehen von allen anderen Faktoren — dem Gefühl nach verschieden: Rubens behält immer etwas von gesegneter Würdigkeit, Gemessenheit im Gefühl der Lebensfreude, Hals wenigstens in den Frühwerken meist einen Einschlag liederlicher Fröhlichkeit schon im Pinselstrich. Man muß, was auf Rechnung des Temperaments geht, nicht mit dem Gefühl verwechseln. Gefühl ist in diesen Beispielen der Zustand der heroisch-lyrischen Belastetheit, das Auskosten des prächtig Schweren, des Erlauchten gegenüber der verantwortungslosen Hingabe an die Vergnüglichkeiten, wobei die Ansprüche bei Hals zwar niedriger liegen, aber mit gleicher Intensität sich geltend machen. Die Verantwortlichkeit gegen die künstlerische Aufgabe ist getrennt von der Verantwortungsschwere gegenüber den Lebenswerten, denn ob einer heroisch oder idyllisch fühle, immer ist seine künstlerische Verantwortlichkeit auf die Übersetzung in die Form gerichtet.

Als Exemplar hat der Künstler seine ihm eigenen Triebe; der Selbsterhaltungstrieb enthält als einen Faktor den Drang der Betätigung der Kräfte und Gaben, für den Künstler ist mit der Gabe des Kunstschöpfens der Trieb nach künstlerischer Betätigung eng verbunden, wenn nicht beide als identisch betrachtet werden. Dieser künstlerische Trieb liegt ebenso tief in der Seele wie jeder Trieb der physischen und psychischen Betätigung des Organismus und der Seele sonst. Es wäre also verfehlt, einen der Triebe herauszugreifen und für die künstlerische Schöpfung allein verantwortlich zu machen, wie das z. B. die Psychoanalyse tut. Kunst läßt sich so wenig als Sublimierung sexueller Triebverdrängung erklären wie etwa umgekehrt sexuelle Triebe als Naturalisierung verdrängter Kunstschöpfungen. Die Theorie von Rank[1] geht biologisch vom Wachstum der Zelle aus, woraus strukturelle Unruhe und daher das „Verlangen" folgt, diesen Reiz organischer Bedürfnisse aufzuheben. (Wieso die Zelle

[1] Otto Rank, Der Künstler, Leipzig, Wien, Zürich 1925[4] (Imago-Bücherei I).

wächst, noch ehe sie Verlangen hat und Nahrung aufnimmt, wäre da eine Zwischenfrage — aber gesetzt, das löst sich!) Dies Verlangen heißt Libido und wird der Rahmen für alles, was die Nachkommen der Urzelle in den folgenden Hunderten von Jahrmillionen erleben, einschließlich Kunst, Philosophie und Religion. Denn auf die Libido folgt die „Vorlust", dann der Lustgewinn, die Perversion, der Sexualtrieb, die Allsexualität, Grausamkeit, Bisexualität, Narzismus; auch die Sprache entspringt aus dieser trüben Quelle als lustvoller Schrei des überwundenen Widerstandes des Weibchens, der Sprachlaut wird „aus Ersparnis an Aufwand, zum Ersatz für Gefühle" usw.

Die Tendenz, die Kunst als Sublimierung verdrängter Triebe zu deuten, gemahnt an das Wort „das Gute ist das Böse, das man läßt". Aus Ranks Erklärung wird kaum einzusehen sein, warum so mancher am Ödipus-Komplex leidet und doch kein Sophokles wird. Man kann den Mythus des Ödipus aus sexuellen Grundlagen nach Freuds Ansicht ableiten, aber der Mythus ist noch kein Kunstwerk, er ist zwar Symbol S^3, aber Sinn als Symbol (nicht Form als Symbol) und das Drama des Sophokles ist nicht deshalb Kunstwerk, weil es das Inzestmotiv behandelt, sonst wäre die ganze psychoanalytische Schriftstellerei eine Kette von Kunstwerken. Man wird oft irre, ob Rank seine Theorie ernst meint: „Religion ist also gewissermaßen eine psychotherapeutische Massenkur, die das Volk zu seiner eigenen Heilung erfunden hat, ebenso wie die Kunst — eingerechnet die Philosophie — eine ähnliche von einem Individuum praktizierte Kur ist, und zwar zunächst für sich und eine beschränkte Anzahl von Leidensgenossen, deren psychische Konstitution gleichsam die Ansätze zu der psychischen Struktur des Künstlers bilden." Auf S. 50 wird in Aussicht gestellt, daß die Kunst als Kur überflüssig wird bei Fortschritt der Psychoanalyse, denn die bewußt gewordene Menschheit besteht dann nur noch aus Ärzten und Neurotikern. Da weiß man doch nicht, ob der Autor das glaubt oder den Leser verulkt. Und doch scheint das erstere der Fall.

Rank weiß nicht, was Kunst ist (er identifiziert sie mit Philosophie und Religion), Rank merkt auch nie den Sprung vom Biologischen zum Psychologischen, vom Trieb zur Vorstellung, von Natur zu Geist, von Form zu Sinn. Welcher von den vielen Fehlern des Gedankengangs der schlimmste sei ist schwer abzuwägen, vielleicht die Gleichsetzung jeden Symbols sexuellen Inhalts mit dem Formsymbol Kunst, das auch niemals einfach Zeichen für Sexuelles ist. (Rank verwechselt auch Symbol und Zeichen.)

Diese irrige Theorie hindert nicht, die Bedeutung der Sexualität für die Kunst in ihrem vollen Umfang zu erkennen und anzuerkennen[1]. Sie ist als Steigerung der gesamten psychischen Kräfte, als Erhöhung der Reizbarkeit und Produktionslust Stimmungskomponente der Aktivität und des Selbstvertrauens, sie ist als Thema der Kunst, wenigstens in den Künsten, deren Thema sie werden kann (Rank macht einen großen Bogen um die Architektur), durch ihre Betontheit im Gesamterleben des Künstlers der objektive Sinn, der zur Formung lockt, weil er als solcher schon so hoch bewertet wird und weil die Formung die Übersetzung des Triebes in die Vorstellung voraussetzt, was zuletzt Selbstbefreiung vom Triebe, Sublimierung, d. h. Emporhebung des Naturhaften in das Geistige bedeutet. Aber das soll nicht als Nachgiebigkeit gegen psychoanalytische Phantasien verstanden werden! Biologische und medizinische, also theoretische Überlegungen über das Wesen, die Arten, Perversitäten und Kriminalitäten der Sexualität sind ebenfalls Vergeistigung, Übersetzung in die Vorstellung, sie sind ebenfalls mitunter abreagierend und therapeutisch wirksam, aber keine Kunst, sondern, falls sie richtig sind, Wissenschaft. Es fehlt hier die Versöhnung von Natur und Geist, sie bleiben — gerade durch das Wesen der

[1] Über die künstlerische Empfängnisbereitschaft und Technik dafür, über eine gewisse ziellose Verliebtheit des Künstlers, über die mitunter behauptete Analogie von künstlerischer Schöpfung und Sexualakt läßt sich vieles sagen, was hier zu weit führen würde.

Theorie — getrennt. Die sexuellen Triebe spielen im Künstler die nämliche Rolle wie sein gesamtes übriges Wünschen, und allgemein gilt: die Kunst ist das Wunschleben des Künstlers, aber nicht nur Wunschleben — denn das hat jeder Banause, Neurotiker und Psychoanalytiker auch.

Als Exemplar hat der Künstler seine ihm eigenen Vorstellungen, seine besondere Lebensanschauung, besondere Weltanschauung, seine mehr oder weniger entwickelte Wissenschaft und Philosophie, seine Phantasien und Symbole (als Sinnsymbole), kurz er hat seine ihm eigene Bildung und innerhalb dieser seine besondere Berufsbildung. Alles zusammen, die Fülle der Vorstellungen, des Erlebten und ihm in der Phantasie Erlebbaren bildet den Sinnvorrat, zu dem die Formvorstellungen hinzukommen, die das für den Künstler Bezeichnende erst werden, wenn er sie als Symbole zu nehmen versteht. Jeder Künstler hat seine besondere Art, zu jedem Faktor der Form sich zu verhalten. Es macht daher das Exemplarische seiner Formvorstellungen mit aus, wie er zu Maßstab, Rhythmus und Proportion, zu Figur, Muster und Stil wählend und akzentuierend sich stellt. Der Geschmack mag im übertragenen Sinne (also nicht als Empfindung des Gaumens und der Zunge), als Gefühl seine engere Bedeutung haben. Aber „Geschmack des Künstlers" bedeutet die primäre Bejahung bestimmter Formen sowie zugleich die bestimmter Vorstellungen ihrem Sinn nach. Es ist Geschmackssache, welche Themata und welchen Stil der Künstler wählt. Dies macht das Exemplarhafte seiner Kunst aus. Aber Kunst ist trotzdem nicht „Geschmacksache" und Künstler nicht ein „Mann von Geschmack"; zwar auch dies, aber nicht schon deshalb Künstler. Ja sogar wer einen guten Geschmack hat (im Sinne des auf das Edle gerichteten Wertens) ist noch kein Künstler. Jeder Mensch rhythmisiert (z. B. die Metronomschläge), proportioniert, stilisiert eigenmächtig und triebhaft (automatisch), vielleicht auch jeder in sich durchgehend gleichartig, so daß jeder hierin seinen Stil hat. So hat auch der Künstler

diesen Stil seiner Psyche, aber sein Künstlertum besteht nicht hierin, es baut sich erst darüber, wenn er seinen Stil einem Thema so auferlegt, daß er aus dem Thema zu erwachsen scheint. Gehört diese Frage wohl schon zum Problembereich des Künstlertypus, so darf vielleicht für das Exemplar zusammenfassend gesagt werden: es ist durch die bestimmte Figuralität von Vorstellungen (der Wahrnehmungen, der Gefühle, der Zielungen und der seiner Vorstellungen) bedingt, aber außerdem durch die Gesamtvorstellung, die der Künstler von Kunst hat. Denn obwohl sich theoretisch eine alle Kunst deckende Formel finden läßt, hat der theoretisch eingestellte Künstler — und in der Frage, was Kunst sei, ist beinahe jeder Künstler interessierter Theoretiker — seine besondere Antwort, und mitunter alle paar Jahre eine andere, je nach der Mode, den Zeitschriften, die er liest, und den Atelierdebatten, die er durchmacht, nicht zuletzt je nach dem Geschmackswandel der Altersstufen. Die Idee von Kunst, die sich jeder Künstler macht oder ausborgt, ist der Grundstein seiner Besonderheit. Es kommt für ihn nicht darauf an ob sie richtig ist, sondern ob sie für seine Arbeit ein gutes Plädoyer abgibt. Vom Standpunkt der Wissenschaft gesehen ist diese Idee der Kunst meist irrig oder einseitig richtig, aber wenn wenigstens einseitig richtig, so immer ein Beitrag zur Fülle der Möglichkeiten von Stilen innerhalb der allgemeinsten Idee von Kunst.

Als Typus ist der Künstler insofern immer Gruppentypus, als er alle Erlebnisse um das zentrale Erlebnis des Ästhetischen und innerhalb dieses an das des Künstlerischen anschließt. Die anderen drei Sinnrichtungen treten entweder stark zurück oder sie sind mit dem künstlerischen Schöpfen verschmolzen. Gewiß gibt es vielseitige und allseitige Geister. Aber sofern Lionardo z. B. wissenschaftliche Interessen verfolgte, war er nicht Künstler, aber wenn er als Botaniker Pflanzen, als Anatom Präparate zeichnete, meldete sich sein Künstlertum in jedem Strich. Es genügt zu sagen, es gibt Künstler, die vornehmlich Ästhetizisten

sind, und solche mit nur profaner (z. B. politischer), nur sakraler, nur theoretischer Tendenz. Negativ ausgedrückt: es gibt weltfremde, theoriefeindliche, gottferne Künstler. Und außerdem gibt es Künstler, bei denen weder das Ästhetische, bzw. die Mutation der sinnleeren Form allein, noch der Sinn allein die Idee der Kunst ausmacht. Immer gehört zum Typischen des Künstlers sein besonderes Verhältnis zur Formvorstellung; der Künstler ist empfindlich für ästhetische und stilistische Prägnanz und für die Symbolik der Form.

Innerhalb dieses allgemeinen Typus „Künstler", der immer, psychologisch gesehen, Gruppentypus ist, kann man sekundär nach Streuung, Reihung, Gruppe unterscheiden, da die einzelnen Schöpfungsakte, wenn auch artgleich (und insofern gruppenhaft), entweder untereinander unzusammenhängend bleiben oder Reihen oder Gruppen bilden. Was den Inhalt der Schöpfungsakte oder ihr Substrat bildet, die Fülle der Erlebnisse selbst, berechtigt zu weiteren Typenunterscheidungen. Es gibt Künstler, in deren Seelenleben eine der vier Klassen der Seelenphänomene (Wahrnehmung, Gefühl, Zielung, Vorstellung) vorherrscht und den Keim für die künstlerische Vorstellung hergibt, so daß für jeden der drei Haupttypen des vizinalen Stiles — Streutypus, Reihentypus, Gruppentypus — je vier Unterarten sich ergeben, die als Koordinaten schematisch dazu benutzbar sind, die realen, stets gemischten Typen abzuwägen.

Über diese Typenteilung legt sich die nach dem Sinn des Objekts, das beabsichtigt ist, ich meine die nach den Künsten, wonach die Typen des Ornamentisten, Instrumentisten, Architekten, Zeichenkünstlers, andererseits des Tänzers, Mimen, Musikers, Poeten sich ergeben. Über die für jede Kunst nötige Sonderbegabung braucht kaum mehr gesagt zu werden, als daß die notwendigen Gaben allein nicht als hinreichende zu nehmen sind. Der Maler muß optisch begabt sein, aber nicht nur optisch. Die Arten der optischen Begabung und die Verbundenheit mit der für das Haptische, Motorische, Imaginative usw. bilden die

Rubriken für eine nuanciertere Aufteilung, die zuletzt im Exemplar landen müßte.

Über diese sämtliche Typenteilungen legt sich weiter die Unterscheidung von Künstlern, die von der Form zum Sinn (F→S) oder von Sinn zur Form (S→F) vorschreiten. Der Formkünstler ist im Kern immer Ornamentist bzw. als Spielkünstler „Tänzer"; er geht vom vorgefaßten Stil der sinnleeren Form aus und prägt sie dem vorliegenden (frei gewählten oder vom Besteller aufgetragenen) Programm auf. Der Sinnkünstler geht vom Sinn der Sache aus und sucht die ihr adäquate Form. Daher ist der Formkünstler (in abstrakter Vorstellung als Typus konstruiert) personal, er stellt den Stil seiner Psyche: seine Gesinnung voran, der Sinnkünstler dagegen sachlich, er entwickelt die Gesinnung aus dem Sinn der Sache. Dies führt zu der Paradoxie, daß jene Phase, die sich als „Stil der Sachlichkeit" ausgab, aber zu einer Reinkultur der Form neigte, ihren Stil in der „absoluten Malerei" bzw. im Dadaismus zuspitzte, Stile, die das Persönlichste darstellen, das sich denken läßt, also in gewissem Sinn das der Sachlichkeit Entgegengesetzte.

Der Gesamttypus des Künstlers ergibt sich sowohl daraus, daß sein Schöpfen entweder gereiht oder gestreut oder gruppiert abläuft, als daraus, was jeweils geschöpft wird. Der Streutypus folgt auch als Künstler Impulsen, Gelegenheiten, Zufällen, Anregungen; er ist sich selbst und den anderen ein unberechenbares Phänomen ohne innere Konsequenz, aber mitunter bestechend, sprühend, vulkanisch. Der Reihentypus verfolgt und entfaltet Probleme, jede seiner Kunstschöpfungen ist eine Stufe und Fortsetzung der Vorstufe. Der Untertypus, z. B. der Formkünstler, der ästhetisch einseitig ist und als Maler von der Wahrnehmung ausgeht, wird als Reihentypus einzelne Probleme verfolgen und dann neue aufgreifen, etwa das Koloristische, dann etwa die Bildkonfiguration (im Sinn des vizinalen Stiles). Der Gruppentypus hat dagegen von Anfang an ein zentrales Problem, das strahlenförmig nach allen Seiten zugleich sich entfaltet wie

eine Knospe. Die wirklichen Künstler sind wohl immer Mischtypen, die gelegentlich sich von einer Laune zu sprunghaften Versuchen treiben lassen, sonst Problemreihen nachgehen und mehr oder weniger in das Allseitige sich entfalten. Sie finden nur allmählich ihr eigenstes Zentrum, im Gegensatz zu jenen, die es von Jugend an schon mitbringen. Da diese Betrachtungsweise erst an ziemlich vielen Beispielen fruchtbar gemacht werden kann, gehe ich nicht auf den Typus der geschlossenen Reihe und dem daraus folgenden der geschlossenen Gruppe ein.

Das personale Regulativ hat im Künstler zur Folge, daß er auf ästhetischem Gebiet das „Reguläre" bevorzugt, nicht nur Symmetrie, Gleichabständigkeit, Regelmäßigkeit der Form, auch die Betonung von Horizontaler und Vertikaler, die Konstanz der sinnleeren Reliefschicht und die „vernünftigen" Lösungen der Aufgaben aus der Sache heraus. Der Regelkünstler scheint auf den ersten Blick Formkünstler, aber er ist ebenso stark Sinnkünstler, er fordert in Form und Sinn das Rationale. In der Architektur kommen uns manche Grundrisse bzw. Gesamtbaupläne (dreidimensional) als selbstverständlich vor, aus der Geschichte lernen wir, daß sie das anfangs nicht waren, daß es besonderer Begabungen bedurfte, sie zu schöpfen. Frankreich ist reich an solchen Regelkünstlern, sie finden sich unter den Schöpfern der romanischen und gotischen Kathedralen, besonders die Architekturästhetik des 18. Jahrhunderts kreist um die Suche nach dem Schicklichen, Bequemen, Raisonablen, sie fordert vom Künstler den Spürsinn für die „convenance". Aber Frankreich hat nicht etwa das Monopol für diese Begabung. Die Regelkünstler sind wahrscheinlich meist auch sonst im Leben „ordentliche" Leute, gute Hausväter, brave Bürger, genaue und aufopfernd fleißige Arbeiter, Pflichtenmenschen und zur Bürokratie brauchbar — falls sie nicht nur in der Kunst das Wunschbild niederlegen, das im sonstigen Leben zu gestalten ihnen dank ihren Trieben nicht glückt. Der Regelkünstler ist der geborene Kunstlehrer, Akademieprofessor, er beherrscht das, was in der

Kunst — als Kunst — lehrbar und lernbar ist, das Dogmatische. Er neigt zum Kristallomorphen, Strukturellen, aber auch zur Verknöcherung.

Als Unitäten sind die Künstler Seinskünstler oder Werdenskünstler (dem Sprachgebrauch nach: Klassiker oder Romantiker, wobei der Doppelsinn von Klassik bekannt ist). Über den dividualen Stil des Künstlers entscheidet entweder sein angeborener konstitutioneller Trieb oder sein bewußter Wille, der entweder den Stil aus der Sache entwickelt (wenn er typischer Sinnkünstler ist) oder aus der Form (wenn er typischer Formkünstler ist). Die Entscheidung von der Form her liegt häufig nicht im Künstler selbst — sondern in seiner Schule bzw. im Zeitstil. Der Künstler muß aber nicht dem Zeitstil gehorchen. Die Ausschließlichkeit der Polwahl und der Gegenfall der gleichmäßigen Bereitschaft für Seins- oder Werdensstil gehört mit zur exemplarischen Beschaffenheit des Künstlers, sie ruht in der Einseitigkeit oder Beweglichkeit seiner Formvorstellungen, speziell seiner Vorstellungen von dividualen Stilen.

Das Ideal ist der Regelkünstler durchaus nicht. Das Ideal beruht auf dem harmonischen Ausgleich innerer Spannungen und besteht — beim Künstler — in der Fähigkeit, harmonische Form statt bloßer Regelform zu schöpfen. Harmonie enthält rationale Faktoren, ist aber im Wesentlichen wie in den Formen der Nulldimension und allen sonstigen Erscheinungsweisen, so auch in der Psychologie des Künstlers irrational. Der Regelkünstler ist „Klassizist", der Idealkünstler dagegen „Klassiker" im Sinn der inneren stilistischen Ausgeglichenheit. (Lionardo, Raffael, Tizian.)

Der Charakter des Künstlers umspannt alle diese fünf Personalstile zugleich; man hat daher in Ergänzung zum analytischen Verfahren zwar nachträglich die Möglichkeit, ihn mosaikartig aus den Komponenten synthetisch zusammenzusetzen, aber daß die Ganzheit — im Sinne der Gestalttheorie — dabei nicht ohne weiteres hervorleuchtet ist einsichtig. Der Satz „individuum est ineffabile" ist zwar auf die Unendlichkeit der Anzahl

von Charakterkomponenten gemünzt, läßt sich aber auch für die Ganzheit in Anspruch nehmen. Restlos zu verzichten braucht man nicht. Diese Ganzheit ist das Wesen, also die interne Wechselbeziehung der fünf Stile zu einander. Das Wesen der Person besteht in das Angefülltsein eines sinnvollen Bauplans (Typus) mit gerade „dieser" Figuralität (Exemplar), der Bevorzugung letzter pedantischer Regelmäßigkeit (Ordo) oder ihrer Linderung durch Harmonie, wobei alle diese Stile, soweit sie die Möglichkeit polarer Gegensätze in sich tragen, zum Seinspol oder Werdenspol affin gerichtet sind, d. h., die grundsätzlich gleichen Wahrnehmungen, die artgleichen Gefühle und Zielungen, die sinngleichen Vorstellungen bekommen in einer auf Seinsstil gerichteten Person durchwegs eine andere Form als in einer auf Werdensstil gerichteten; der Zusammenhang der Stile ist in der Sachtheorie S. 279 erledigt, ihr Zusammenhang mit dem Naturell ergibt sich aus den Begriffen Struktur und Textur, sobald man sie auch auf das Psychische ausdehnt[1]. Aus all dem folgt, daß das Wesen vom Dividualstil her zu erfassen ist. Das Wesen des Künstlers aber liegt darin, daß dies personal Wesenhafte zum Medium für den Schöpfungsakt wird, der als Formsymbolfindung sich in der Vorstellungsregion abspielt, aber gespeist von allen übrigen Bedingungskomponenten der Psyche. Das Wesen des Charakters bildet das Medium und zugleich die Substanz des Schöpfungsaktes. Der Künstler formt „aus" seinem Charakter heraus, dies besagt, er ist zugleich sein eigener Rohstoff und sein eigener Verarbeiter. Er „projiziert" sich in das Werk: er ist selbst der Werfer und das Geworfene. Dahinter steht nichts besonders Mysteriöses, das Werfen spielt sich zwar im Künstler ab, der selbst das Geworfene scheint, aber das Werfen vollzieht jene ungeteilte unbewußte Ganzheit der Person, die in der tiefsten Seelenschicht des Personalen zu denken ist, und das Geworfene ist eine Vorstellung, die in sich noch so reich und verwickelt sein

[1] Struktur sind die festen Achsen, von denen ich S. 702 sprach. An ihnen hängt die Textur der zufälligen und labil wandelbaren Erlebnisse.

mag, aber immer als geistige Essentia nicht mit der Person des Künstlers identisch ist, wohl aber ausschließlich in ihm auftaucht. Hält man an der Vorstellung fest, daß alle Kunstwerke in einem absoluten Reich der Möglichkeiten ruhen und auf ihren Verwirklicher warten, so ist der Künstler die darauf abgestimmte, mitschwingende und plötzlich anklingende Saite, er ist das Instrument des absoluten Geistes. Nur die gespannte Saite tönt. Der Künstler ist in einer dauernden Erregtheit, immer auf der Lauer, auf Horchposten. Die Inspiration wirkt nur auf den, der hinzuhören lernt und hinhören will. So ganz passiv darf man sich keine einzige Inspiration zurechtphantasieren.

Die Psychologie des künstlerischen Schöpfens in diesem engeren Sinn als Lehre vom Vorgang selbst bezieht sich auf das Auftauchen der Vision vor dem, der lauert, ihr Festhalten, Auskosten, Kritisieren. Jeder Schöpfungsakt ist im Einzelnen anders, sogar innerhalb desselben Exemplars. Der typische Plan aber dürfte generell mit dieser Kette von Stadien geschildert sein. Die Vision kann nur bei einer gewissen Reife und Erfahrenheit auf dem Gebiet der bestimmten Werkklasse, bzw. Kunstart, zustande kommen. Auch die Vision ist in ihrem Bestand analytisch zerlegbar und die einzelnen Bestandsstücke sind genetisch zurückverfolgbar. Das Mysteriöse an ihr ist der plötzliche Zusammenschluß zu einer Ganzheit. Dies ist es, wovon der Künstler betroffen ist bis zum Erschrecken oder beglückt bis zum Rausch und zur Verzückung. Die Vision festhalten, obwohl sie bei den Versuchen, sie zu verfestigen und zu objektivieren, zerflattert, ist das Stadium der innerlichen Arbeit. Dieser Eindruck des Zerflatterns mag an die populäre Vorstellung von Vorstellung erinnern. Was nämlich in der Vision auftaucht, ist zwar nicht mehr die bloße Idee von Kunst überhaupt, aber meist auch noch nicht die fertige Vorstellung der zu erzeugenden Wahrnehmung. Sie ist lückenhaft; eine ungefähre Massen- und Raumverteilung einer Architektur, eine ungefähre Farbverteilung eines Ornaments, Bildes usw. Das Hineinarbeiten der Ergänzungen darf

nicht den Charakter der Lückenbüßer bekommen, es muß aus dem Gesamtzug der Vision hervorblühen, wobei diese Ganzheit sich zu ändern droht. Diese Labilität der Vision ist die Qual des Künstlers. Gerade wenn er fleißig arbeitet, ist die Gefahr des Zerrinnens der Vision im Zunehmen. Er muß in jenem visionären Zustand beharren und immer wie aus einem Hintergrund heraus arbeiten. Die Lücken der ersten Vision können mit dem freien Rest identisch sein (S. 402), aber eigentlich meine ich nicht die Spannung zwischen Vorstellung und Wahrnehmung des fertigen Stückes, sondern die zwischen Vorstellung von symbolischer Form für bestimmte Teile des Ganzen oder auch für die Gesamtkontur (in jedem Sinn) und der Vorstellung von jener Form, die noch nicht symbolisch geworden ist für bestimmte andere Teile des nämlichen Werkes. Die Arbeit liegt im vollständigen Durchdringen des ganzen Werkes mit demjenigen Ton, der in der Vision anschlug. Wenn die Vision verblaßt oder durch eine ganz neue verdrängt wird, kann das Werk ungeboren versinken. Die Kritik jedes Stadiums bezieht sich auf vielerlei, vor allem besteht sie in einem dauernden Auskosten der Mutation und Symbolkraft der Form, einem Abwägen, ob sie dem eigenen Geschmack genügt — gleichgültig wie dieser seiner Wertstufe nach sei —, dann aber in einem Beurteilen, ob die sachliche Aufgabe genügend gelöst sei und ob im weiteren Ausarbeiten die stilistische Einheit nicht gefährdet ist. Diese kritisierenden Momente können leicht ernüchternd wirken und der Rausch geht in „Kater" und Enttäuschung bis zur Verzweilfung über. Schöpfen ist zwar eine Leidenschaft, aber zugleich eine Qual, wenn der Vorgang nicht glatt abläuft. Hier darf man schon darauf hinweisen, daß die niedrigen Wertstufen vermutlich mit geringeren Brüchen und Selbstenttäuschungen beladen sind, aber ein zulängliches Merkmal der Qualität ist weder der reibungslose noch der ringende Vorgang. Das Genie stellt man sich meist vor wie eine geölte Röhre, aus der, fast ohne daß es davon etwas merkt, die Kunstwerke herausschießen. Das Kitschwerk macht seinen Pro-

duzenten mitunter ebenfalls viel Mühe und Sorge; mitunter auch keine. Die Glätte des Prozesses hängt teils vom Temperament ab, teils von der Übung und teils — vom Glück. Der nämliche Künstler hat nicht bei jeder Vision das nämliche Glück rascher Klärung. Was den Künstler über alle seine Verzweiflungen hinwegträgt ist der Glaube an seine Potenz, an ein späteres Gelingen vielleicht in einem späteren Werk, vor einer neuen Aufgabe und nach neuen Erlebnissen. Das Liegenlassen einer Arbeit kann viele Gründe haben. Wann ein Werk als fertig zu gelten habe kann nur der Künstler selbst von seiner Vision her bestimmen, nie der Besteller oder sonstige Betrachter. Diktator in der Kunst ist immer nur der Künstler.

Daß und wie in diesem Prozeß die Bindung des freien Restes mitverflochten ist braucht nicht verfolgt zu werden, das gilt schon für die Schöpfung jeden Werkes zweiter Sinndimension. Für die Akzentverlegung auf die Sache ist entscheidend, wieweit der Künstler mit ihr vertraut und mit ihr gleichgestimmt ist. Nur der Kongeniale findet das der Sache gemäße Wort, Bild, Symbol. Man denke an das Beispiel des bethlehemitischen Kindermordes von Rubens bzw. Giotto oder Fra Angelico.

Doch das Wort „kongenial" ist zu hoch gegriffen; denn solange man die Wertstufe unberücksichtigt läßt, genügt das Wort: adäquat oder sachgemäß. Aber daß man sich bei der Bestimmung des Geniebegriffes gerne am Künstler orientiert, ist sehr verständlich. Denn wenn das Genie die konstitutionelle Gabe ist, geistige Ganzheiten zu entdecken, zu schöpfen und in einem Ganzheitszug zu schaffen, so ist der Künstler jeder Wertstufe genial zu nennen, da er gar keine andere Aufgabe hat, als die Schöpfung der Ganzheit aus Form und ihrem Sinn. Daher schadet es bei solchen Untersuchungen nichts, wenn auch Künstler mittlerer oder tieferer Stufe als Beispiel gewählt werden. Allerdings meint der Sprachgebrauch, wie bei Genie überhaupt, so beim Künstlergenie die Verknüpfung der Gabe, geistige Ganzheiten zu schöpfen, mit der Gabe, höchste Werte zu bieten. Wer einwen-

dete, das Schöpfen geistiger Ganzheit sei auch schon ein Wert, hätte durchaus recht. Aber ich meine mit dem zweiten Bestimmungsfaktor nicht den Wert des Schöpfens, sondern der Schöpfung. Es ist eben nicht jede geistige Ganzheit von gleichem Wert, da mancher Kitsch eine geistige Ganzheit ist (vgl. Sachtheorie S. 589ff.). Der Wert des Künstlergenies besteht daher in der Gabe der Schöpfung höchstwertiger geistiger Ganzheiten in der Kunst. So wird das Wort im Sprachgebrauch gewöhnlich verstanden, wenn man es für die Großen unter den Künstlern aufspart. Dagegen schwingt im Sprachgebrauch die andere Bedeutung — die Beziehung auf das Kunstschöpfen aller Wertstufen — mit, so oft man anfängt den Kreis der Genies auszuweiten und dann kein Halten mehr findet. Die Zahl der wirklichen Genies der Religiosität wird meist auf die wenigen Stifter der Weltreligionen eingeschränkt, man ist bald mit der Aufzählung fertig; und wenn man dann noch einige Heilige dazu rechnet, die Ordensstifter waren, etwa den heiligen Franziskus, oder sonst die Brücke zum Weltlichen genial schlugen, etwa Ignaz v. Loyola, erweitert sich der Kreis auch nicht sehr. Aber das Künstlerlexikon von Thieme-Becker soll 40.000 Namen umfassen! Man stutzt, ob das lauter Genies gewesen sein können. Blättert man in dieser Namensreihe, dann fängt ein Sieben an, dessen Prinzip ungeklärt ist. Entweder jeder Künstler gilt als Genie oder nur jener Künstler, der die höchste Formkultiviertheit mit der höchsten Gesinnung verschmilzt. Wo die untere Grenze der höchsten Werte liegt, läßt sich nicht anders angeben, als durch Hinweis auf konkrete Fälle der Erfüllung. Man kann rational auf Adel der Form, Rassigkeit nur hinweisen, aber was das sei, bleibt irrational und scheint nur erfühlbar (S. 589 ff.). Künstlergenie als Wertstufe setzt also eine äußerste Empfindlichkeit für Nuancen voraus, in den Schmuckkünsten für Nuancen des Maßstabs, des Rhythmus und der Proportion, für Unterschiede von Krümmungsgraden, Winkeln, Neigungen, für Lichtstufen, Farben, Glanz- und Mattigkeitsgrade, für Maße und Gewichte, für

Druck- und Zuggrade, für Spannungsgrade usw. Jedesmal aber handelt es sich um Grade als Symbole für Sinnunterschiede. Man lernt sehr viel aus Kopien und gerade aus guten Kopien. Es genügt aber für die Künstler nicht, diese Wertstufen zu erfassen oder nachzuahmen — dies genügt für die Kopisten —, der Künstler schöpft sie, womit der Faktor der Originalität gemeint ist, der auch hier als sekundäre Folgerung sich ergibt.

Der Hinweis auf den Kopisten grenzt den Begriff des Künstlers ab. Die Kopisten, die z. B. in den Galerien Bilder kopieren und ehrsame Leute, dazu auch begabte Maler und Malerinnen sein mögen, sind keine Künstler im strengsten Sinn, weil ihnen statt der Vision das fertige Kunstwerk vorliegt. Aber mancher große Meister hat als reifer Künstler zwischendurch kopiert — dann war er zwar im Untergrund Künstler, aber im Vordergrund Kopist — und jeder Lehrling beginnt seine Laufbahn mit Vorlagen. Auch wenn er sie nicht tatsächlich kopiert, verarbeitet er innerlich die vielen oder wenigen Kunstwerke, die ihm begegnen. Der Begriff Künstler fordert gegenüber dem laxen Sprachgebrauch, der auch jeden geschickten Kopisten Künstler nennt, eine Abgrenzung negativer Art: man muß abtrennen, was zwar notwendig, aber nicht hinreichend für die Künstlerarbeit sei. Der Kopist „ist" ein Talent und jeder Künstler muß auch Talent sein, nämlich die Fähigkeit (das Talent) „haben", vorhandene Kunst als Kunst zu erkennen, aber das Schöpfen „ist" nicht Talentum, es ist ein Wuchern mit dem Talent; mehr noch: es ist ein Hinauflangen in das Reich des Absoluten. Denn die Aufgabe der Kunst ist generell immer dieselbe, es gibt Wertstufen in ihr und Erfüllungen an immer neuem Substrat — aber eigentlich gibt es in der Kunst keinen Fortschritt, es sei denn abermals: ein Steigen in der Wertskala. Daher kann der einzelne Künstler in den Wert und die Genialität hineinwachsen und wieder sinken, wieder steigen. Die Kunst steigt mit dem Wert des Künstlers — seinem Wert als Künstler.

Ist es nötig, dies letztere auszuführen? Nur der für Kunst Unempfängliche begreift nicht, daß für den Künstler die „Ethik" nur gilt, soweit er Bürger ist. Über ihn als Bürger mag man, wenn er sich verging, den Stab brechen — wenn man selbst frei von Sünde ist. Aber seine „Ethik" als Künstler besteht nur in der Treue zu seiner Aufgabe als Künstler. Ob er für seinen Weg auch nötig hat, durch den Sumpf des Lebens zu waten, hängt von dem Sinnfaktor seiner Aufgabe ab und seinem Temperament und Charakter. Was man nicht erlebt hat, kann man vielleicht durch die Phantasie ersetzen. Aber auch Gedankensünden sind Sünden — sie bleiben es für den homo religiosus im Künstler — nicht für den Künstler, der sie verklärt. Weder Tugend noch Verbrechen, weder Gesundheit noch Irrsinn sind notwendige Voraussetzung für das künstlerische Schöpfen, sondern jede Normalität und Abnormalität kann die Basis abgeben, wenn der Künstler als Künstler den Wert hat, wertvolle Form zu schaffen, die den Sinn adelt. Aber der Wert des Sinnes adelt seinerseits den Wert des Künstlers. Von zwei Künstlern, die als Künstler gleich hoch stehen, kann der eine „menschlich", d. h. persönlich höher stehen. Ob er jedoch dadurch als Künstler gewinnt, ist damit nicht gesagt. Erst die inneren Gegensätze, Spannungen, Zerrissenheiten, die zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen sind, geben die Möglichkeit einer Harmonie interner Art im Kunstwerk, während der Mensch, der keine Spannungen zu überwinden hat und zum Regulativ neigt, menschlich hoch stehen kann, aber als Künstler meist salzlos bleibt. Darum wird auch niemand ernsthaft sich daran begeben, die 40.000 Künstler des Lexikons nach ihrer bürgerlichen Ethik umzuordnen, und doch gibt es Philister, denen kaum etwas anderes übrig bleibt, weil sie selbst kunstblind sind. Vereinigt sich die Kunstblindheit mit religiöser Askese, so wächst sich die Kunstfeindschaft bis zur Vernichtung der Kunstwerke, zum Bildersturm und zur Deklassierung und Diffamierung des Künstlertums aus. Zeiten und Völker können durch Fanatismus

steril in der Kunst werden. Aber Kunst ist Geist und Geist läßt sich weder verbieten noch totschlagen, darum glückt es den Fanatikern bestenfalls, einzelne Künste zur Verkümmerung zu bringen oder sie auf Tugend zu dressieren, aber dafür lebt die Kunst in anderen Künsten weiter; z. B. in Ornament, Musik und Poesie. Das künstlerische Schöpfen gehört konstitutiv zur Gattung Mensch, obwohl nur eine kleine Auslese begnadet ist.

b) Das künstlerische Schaffen. Die Übersetzung der künstlerischen Vorstellung in das wahrnehmbare Kunstwerk vollzieht sich in den Schmuckkünsten — auf die ich jetzt die Betrachtung einschränke — ähnlich wie beim Kopisten. Nur ist die Vorstellung, die als Vision in diesem Vergleich die Rolle des Vorbilds spielt, labil und meist in einem stadium nascendi, sie „wird". Daher dehnt sich der Schöpfungsprozeß fast immer über die Dauer des Schaffungsprozesses aus. Der Künstler kritisiert, feilt und tüftelt bis zuletzt an seinem Werk herum. Die Anekdote vom Prior, der sich darüber aufhielt, daß Lionardo stundenlang vor seinem Abendmahlsfresko saß, um dann einen einzigen Strich hineinzusetzen, illustriert mehr die Beschränktheit des Priors, als daß sie etwas für Lionardo besonders Wichtiges enthielte. Es gibt Künstler, die, wenn nicht immer, so mitunter in einem Zuge ein Werk „schaffen", z. B. einen Kopf in einer einzigen Stunde modellieren oder malen. Dann dauert aber der Schöpfungsprozeß mitunter auch diese eine Stunde des Schaffensprozesses weiter, nachdem er schon innerliche Vorstadien durchgemacht hat, vielleicht auch auf einen blitzartigen Einfall zurückgeht. Die ganze Frage der Dauer des Entstehens ist unwesentlich gegenüber dem fertigen Werk, es sei denn, daß die lange Dauer des Schaffens gewisse Brüchigkeiten zur Folge hat, oder umgekehrt aus der Unüberwindlichkeit innerer Widersprüche die lange Tüftelei folgt.

Für die Psychologie dürfte der Unterschied des Bewußten und Unbewußten im Schaffen Problem sein. Das eigentliche

Schöpfen, d. h. die Vision, ist unbewußte Vorstellung; sie taucht auf, ohne daß der Künstler die Vorstellung selbst zum Objekt seines Nachdenkens macht. Im Schaffen dagegen stellt er — Stück für Stück — Wahrnehmungen, d. h. Wahrnehmbares, an die Stelle der Vorstellung, wobei er entweder die Vision festzuhalten imstande ist oder nicht. Dann rückt vielleicht die erste Skizze—die bei einem Bild nicht auf einem Papier oder Karton getrennt vorliegen muß, sondern auch auf der Tafel, Wand, Leinwand als Anhalt für weitere Arbeit unter den folgenden Schichten verschwinden kann—, es rückt die Skizze an die Stelle der Vision und verdrängt sie. Der Versuch, die erste Vision wieder heraufzuholen, bedeutet dann meist ein Nachdenken über sie, ein Erwachen des Bewußtseins, ein Durchbrechen des unbewußten Schöpfungsprozesses. Vermutlich schwankt während des Schaffens der Künstler immer zwischen bewußten und unbewußten Vorstellungen. Für die Kunstwissenschaft dürfte dies überall dort von Interesse sein, wo wir durch erhaltene Skizzen oder schriftliche Äußerungen in die Entstehungsschritte eines Werkes hineinsehen. Korrekturen bedeuten meist ein Abstandnehmen von der ersten Vision und das Bewußtwerden jener ersten Vision.

Das Schaffen ist großenteils Handwerk; es stellt daher Ansprüche an die Erkenntnislogik[1], da es sich um Übertragung von Phantasie in Wirklichkeit, also um Technik dreht. Das Schaffen fordert Geschicklichkeit, da die Empfindlichkeit des Künstlers für feinste Nuancen bei der Übersetzung in die Wahrnehmbarkeit eine entsprechende Nuancierung im Duktus der Hand fordert, was ja auch für den Architekten gilt, der die Krümmungen und Proportionen von Profilen usw. schließlich im Maßstab 1 : 1 festlegen muß, oder die Oberflächenbehandlung des Steines, die Scharrierung, den Anstrich usw., auch wenn der Handwerker sie ausführt, von seiner Vision her leiten muß, sonst kommt etwas anderes heraus, als er sich gedacht hat. Manche Laien ver-

[1] Dieser Ausdruck ist hier im Gegensatz zur Phantasielogik gemeint, vgl. oben S. 681.

wechseln die Geschicklichkeit, die Sicherheit des Strichs, die Virtuosität mit Kunst. Virtuosität ist eine wünschenswerte, nicht einmal notwendige, geschweige denn hinreichende Eigenschaft für den Künstler. Die Akrobaten, Jongleure und Dompteure nennen sich zwar auch Künstler (Seilkünstler, Kunstreiter, „Artisten") und ihr Spiel kann bezaubernd und atemraubend sein, aber ihr Anspruch auf den Titel Künstler nimmt seinen Weg über diese Verwechslung von Virtuosität mit Kunst[1]. Richtig ist an der Forderung von Virtuosität nur, daß der schaffende Künstler genau das können muß, was er will. Fehlt ihm die Technik, so leidet er an einer Verzweiflung, die eine andere ist, als die früher (S. 828) genannte. Aber beide fließen leicht ineinander über, da durch mangelnde Technik eine Skizze oder ein fertiges Werk entsteht, das die ursprüngliche Vision nur schief wiedergibt. Da sich das wahrnehmbare Werk an die Stelle der Urvorstellung schiebt, wird der Künstler durch die schiefe Verwirklichung an jener Urvorstellung selbst irre. Virtuosität ohne ausreichende Vision enthält die Gefahr der Verflachung, die Arbeit des Künstlers wird dann zu bloßer Akrobatik.

Kunstwollen und Kunstkönnen ließe sich dahin festlegen, daß sich das Wollen auf die Verwirklichungsabsicht der Vision bezieht, das Können auf das tatsächliche Schaffen des wahrnehmbaren Werks. Nur der Künstler selbst vermag zu entscheiden, ob er gekonnt hat, was er wollte. Der Betrachter gerät immer wieder in den Fehler, sein eigenes Wollen dem Künstler zu unterschieben; er meint, der Künstler sollte von Rechts wegen können, was der Betrachter will. Aber das, was Alois Riegl sich unter Kunstwollen dachte, ist etwas noch anderes: jenes Müssen, das aus der auftauchenden Vision stammt. Die Vision befiehlt, zwingt. Was sollte denn sonst den Künstler bestimmen? Aller-

[1] Selbstverständlich gibt es im Varieté, im Zirkus große Künstler (Tänzer, Mimen, Sänger usw.). Aber der Turner ist als Turner noch nicht Künstler. Man wird ihn voll anerkennen, wenn man seine turnerische Leistung bewundert, ohne sie mit Kunst zu verwechseln.

dings tritt das Kritisieren, Auskosten, Auswählen immer wieder in sein Recht und wandelt die erste Vision, es können auch von Anfang an zwei und mehr solche Vorstellungen einer Lösung der jeweiligen Aufgabe vorschweben, zuletzt hängt der Sieg einer dieser Möglichkeiten nicht von der reinen Willkür des Künstlers ab, sondern von der Überzeugungskraft jener siegenden Vision. Lernbar ist die Technik, d. h. lehrbar und übbar; lernbar ist in der Kunst mindestens auch alles, was Regel ist. Auch das Schöpfen übt sich, es stellt sich eine gewisse Erfahrung gegenüber den schöpferischen Momenten und schöpferischen Pausen ein, eine gewisse Gewappnetheit gegen Mißlingen und äußere Mißerfolge. Das Letzte, das Schöpfen selbst, ist weder lehrbar noch lernbar. Und erst recht gibt es für das Genie, soweit seine Genialität in Frage kommt, keine Schule.

Kunstwollen und Kunstkönnen haben aber noch eine besondere Beziehung zur Wertstufe. Es gibt Künstler, die bescheiden im Wollen sind, aber dies Gewollte vollenden können und andere die Großes wollen, aber denen die Vollendung versagt bleibt. Als Beispiel kann etwa gelten: Spitzweg und Marées. Dabei soll der Wert Spitzwegs nicht angezweifelt werden; er ist vollwertig, verglichen etwa mit Ludwig Richter, der Kleines will und meist flau und schwächlich in der Form ist. Es ist keine Entschuldigung für leere Puppengesichter, für marklose Linie und Wiederholung immer gleicher Typen, wenn ein Maler sich an Kinder als sein Publikum wendet. Kinder vertragen das Scharfe, Gesalzene, die Karikatur und Häßlichkeit ausgezeichnet. Man braucht nur an Wilhelm Busch zu erinnern, an Max und Moritz und die Münchner Bilderbogen.

Das Kunstwollen kann auch in einem beschränkten Schöpfer sich erschöpfen, indem der Künstler die einmal gewonnenen Einfälle ausschlachtet. Das Kunstschaffen wird dann zur ausgeleierten Routine.

Der Unterschied von Kunstschöpfen und Kunstschaffen ist am deutlichsten wieder am Kopisten veranschaulicht. Ich sehe

vom dilettantischen Kopisten ab, der unzulängliche Kopien schafft. Die Kopie ist nicht nur genetisch vom Original abhängig und verschieden von ihm, sie ist auch deskriptiv etwas Anderes. Der Meister wird unvermeidlich seine Handschrift, seinen Charakter psychognomisch der Kopie, die er schafft, aufprägen. Die Abweichungen vom Original können durchgehende Formenwandlung bedeuten, so daß die Kopie selbst ihren eigenen Stil hat. Das Fatale, woran man Kopien zuletzt auch dann erkennt, wenn das Original dazu längst verschwunden ist, liegt im Durchschimmern der Seele des Kopisten. Das neue Werk ist dann nicht ganz geschlossen, soweit das Psychognomische des Kopisten mit dem des Schöpfers des Originals sich nicht deckt. Zwar kann auch das Original seine innere Brüchigkeit haben, aber das liegt dann in einem Nichtbewältigen der Aufgabe und nicht in einem Zweierlei der Handschrift. Es ist, wie wenn man graphologisch aus der einen Handschrift herauslese, sie sei noch nicht ausgeschrieben, nicht aus einem Guß, im Gegensatz zu einer zweiten, die gefälscht ist, wo also der Schreiber sich Mühe gibt, eine fremde Handschrift zu kopieren. Den Unterschied von Original und Kopie haben manche Abhandlungen an Einzelbeispielen schlagend aufgewiesen[1]. Daß im Betrachter jedesmal etwas zusammenstürzt, wenn ihm der Nachweis erbracht wird, was er als Original bewunderte und liebte, sei nur Kopie, ist psychologisch sehr begründet. Man schämt sich, die Diskrepanz nicht gleich gemerkt zu haben, man ärgert sich wie über eine beabsichtigte Fälschung, auch wenn gar keine beabsichtigt war, man sieht plötzlich die inneren Widersprüche im Werk und wertet daher mit vollem Recht anders als zuvor, man wird grundsätzlich und auf Vorrat mißtrauisch gegen jedes Kunstwerk, auch gegen alle bisherigen Erlebnisse, als gäbe es überhaupt nur Kopien und Fälschungen, man wird mißtrauisch gegen sich selbst und sein

[1] Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, München und Leipzig, Bd. I, 1906, Band II, 1910. Das Problem durchzieht auch die klassische Archäologie, die manchen Künstler nur aus Kopien kennt und dennoch kennt. (Phidias usw.)

eigenes Qualitätsgefühl. Gewiß hat jeder Kenner und halbwegs Kunsterfahrene ein gewohnheitsmäßiges Aufpassen in dieser Richtung. Manche Kenner treiben einen wahren Sport mit Verdächtigungen (Voll gehörte dazu). Aber das erschütternde Erlebnis der Enttäuschung führt immer zu einer noch intensiveren Fähigkeit, Originale zu würdigen und als solche zu erkennen. Die innere Deckung von Schaffen mit Schöpfen ist nur im Originalkünstler und Originalwerk vorhanden. Eine genauere Theorie hierüber fehlt noch — begreiflicherweise, denn etwas Schwierigeres dürfte es kaum geben.

c) Das künstlerische Schaffen in dauernder Wechselwirkung mit dem künstlerischen Schöpfen bildet die Methode des Künstlers. Sie ist im einzelnen sehr variabel. Die konkrete Kunstwissenschaft geht dort, wo die Dokumente da sind, auf diese Methode ein, auf das veranlassende „Erlebnis", die Folge der Skizzen, die Stadien der Ausführung, die begleitende persönliche Kunsttheorie, die Entlehnung aus anderen, eventuell eigenen Werken, die Hilfe durch Personen, wenn die Ausführung durch Arbeitsteilung vor sich geht. Methode ist der Weg von der Vision (Konzeption, Inspiration) bis zum Augenblick der Beendigung der Arbeit und auch der Weg von Werk zu Werk. Denn in der Ganzheit eines Künstlerlebens ist jedes Werk nur Station und Niederschlag des jeweils erreichten Schöpfens und Schaffens. Die Methode umschließt eine Strecke profaner Arbeit. Da die Methode des Künstlers psychologisch gesehen von einer Vorstellung S^3 ausgeht und in einer Wahrnehmung (Wahrnehmbarkeit) endet, muß der Künstler bei der Wahl und Bearbeitung des Materials — und selbst wenn er einen Nagel einschlägt, um eine Skizze an die Wand zu heften — immer die Wirklichkeit beherrschen. Er kann in der Konzeption der stärkste Phantast sein, in der Ausführung ist er an die Erfahrung und die Erkenntnislogik geschmiedet, und in allem, was den Materialstil angeht, vom Material abhängig. Auf diesen Wegstrecken seiner Arbeit ist er Handwerker und profan gerichtet, wie jeder Verfertiger

von Werken S^2. So ist er auch zugleich theoretisch gerichtet, z. B. der Architekt, der zwischendurch eine statische Berechnung macht. Aber seine Methode als Künstler ist eine völlig andere als die irgend einer anderen Sinnrichtung. Dies führt nochmals zur Kernfrage zurück. Auch die Entdeckung eines profanen Zieles ist Einfall und unberechenbar und auch die Schöpfung eines sakralen Symbols kann die Anzeichen des Genialen und Visionären haben. Aber die eigentliche „Methode" des Künstlers ist die Spürkraft für die Form als Symbol ihres Sinnes. Man mag zweifeln, ob das eine Methode im selben Sinn zu nennen ist, wie die etwa in der Wissenschaft. „Weg" als wörtliche Übersetzung von Methode ist diese Vision nicht, aber Ursprung des Weges, den sie — die Vision — dauernd begleitet, bis nach der praktisch-profanen Tätigkeit das Werk beendet ist. Bei der wissenschaftlichen Methode liegt die Erkenntnis am Ende des Weges, bei der künstlerischen liegt das zuletzt Wahrnehmbare als Vorstellung gleich am Anfang des Weges. Da diese Vorstellung unvollständig sein kann, gibt es eine Methode ihrer Klärung, die hauptsächlich in Verwirklichungsversuchen (Skizzen, Proben, Modellen) eingeschlossen ist. Trotzdem bleibt der Unterschied gegen die theoretische Methode in diesem Punkt bestehen — ganz abgesehen von den übrigen Seiten theoretischer Methode.

Gegen die profane Arbeit setzt sich die künstlerische — ebenfalls ihrem Wesen nach — auch methodisch ab. Da sie die profane Tätigkeit streckenweise enthält, erkennt man, wo sie sich mit ihr nicht deckt. Gegen die sakrale schöpferische Methode ist die künstlerische vor allem dadurch abgesetzt, daß die sakrale streng genommen gar nicht auf Realisierung einer Vorstellung durch eine Wahrnehmung auszugehen braucht. Wenn sie aber durch sakrale Symbole (z. B. die katholische Messe) die sakrale Vorstellung wahrnehmbar macht, so eben nicht durch die Form, sondern den Sinn des Symbols.

Von diesen Erwägungen gelangt man zu der Problematik des

Künstlers, der im Dienste einer außerkünstlerischen Sinnrichtung Kunst schöpft und schafft. Er muß dann zugleich die anderen Sinnrichtungen in sich zur Mitarbeit aufrufen. Wenn er ein religiöses Thema künstlerisch zu formen sucht, kann er das als bloßer Ästhetizist nicht voll lösen, er muß tief innerlich gläubig sein. Kurz gesagt: auch der Künstler muß ein ganzer Mensch sein. Seine Methode, dies zu werden, ist die Selbstzucht, Selbstformung, die bewußte Selbsterziehung zur Persönlichkeit. Er darf das Feuer seiner Begeisterung nie ausgehen lassen; je mehr er sich für alle Seiten des Daseins öffnet, um so mehr Nahrung kann er dem Feuer verschaffen, wenn auch die Gefahr besteht, das künstlerische Feuer zu ersticken. Als Sucher muß er jedem Erleben offen bleiben. Der Philister ist immer feige, alles Geistige fordert geistigen Mut. Die Qualität der Person bildet so das Fundament auch der künstlerischen Persönlichkeit.

2. DIE PSYCHOLOGIE DES KUNSTEMPFÄNGLICHEN

Der künstlerisch Produktive ist immer zugleich rezeptiv und das nicht nur für seine eigenen Werke; ja man muß annehmen, daß jeder Künstler eine Zeit bloßer Rezeptivität durchlebt, bevor er selbst zu schöpfen beginnt. Logisch aber ist die Produktivität das Frühere, das Empfangen setzt ein zu Empfangendes voraus, das dann ein Anderer gemacht haben muß, und angewendet auf die allerdings sehr fragwürdige Vorstellung vom zeitlich ersten Künstler der Urzeit, der kein Kunstwerk vorfand, an dem sich seine Produktivität hätte entzünden können, scheint auch genetisch die Produktivität das Erste zu sein, so daß jeder echte Künstler auch ohne Vorbilder von sich aus zur Kunst fände. Die Rezeptivität als Disposition, also nicht als Empfangen, sondern als Empfänglichkeit, bedarf ihrerseits wiederum nicht eigentlich des Produktiven. Der Rezeptive bliebe — ohne es recht zu merken — sein Leben lang kunsthungrig, auch wenn

er nie ein Kunstwerk erlebte, er würde eine Lücke im Leben fühlen, wie etwa ein auf einer menschenleeren Insel gestrandeter Knabe heranwachsend ein Mädchen entbehrte, ohne doch recht zu wissen, wie so ein Geschöpf beschaffen sei. Der Kunstempfängliche ist nicht ausschließlich negativ bestimmbar als Mensch, der selbst keine Kunst schöpfen und schaffen kann. Es gibt gewiß Menschen, die nicht einmal kunstempfänglich sind, sogar sehr viele, die für bestimmte Künste stumpf sind. Am bekanntesten ist die Unmusikalität, aber es gibt viele, die für den Tanz als Kunsttanz kein Organ haben oder für Keramik, obwohl sie etwa musikalisch und poetisch aufgeschlossen sind usw. Der Kunstempfängliche ist positiv dadurch bestimmt, daß er genau so wie der Künstler Form als Symbol ihres Sinnes überall dort versteht, wo sie vorkommt; es ist aber anzunehmen, daß innerhalb dieses Typus manche Exemplare sogar Kunst schöpfen können, aber nicht schaffen. Das sind die „Raffaele ohne Hände", die eben keine Raffaele, keine Künstler — für uns — sind. Man braucht theoretisch hier nicht auf sie einzugehen (ihre psychologische Erforschung wäre methodisch eine sehr reizvolle Aufgabe), aber das Leben bietet uns oft solche Menschen, von denen wir sagen es seien Künstlernaturen, obwohl sie selbst keine künstlerischen Leistungen aufweisen; sie unterscheiden sich dennoch von jenen Kunstempfänglichen, denen die versteckte Gabe des Schöpferischen abgeht.

Von diesen Kunstempfänglichen läßt sich psychologisch nach den nämlichen analytischen Faktoren reden wie vom Künstler. Auch der Kunstempfängliche hat Naturell, Temperament und Charakter, und auch bei ihm ist die jeweilige Einstellung zu einzelnen Kunstwerken durch diese seine Eigenart bestimmt. Er kann einen sehr persönlichen, d. h. ihm eigenen Geschmack haben — wie der Künstler. Aber während der Künstler bis zu einem gewissen Grade einseitig sein muß, um zu einem einheitlichen Geschmack zu gelangen, kann der Empfängliche sehr vielseitig, vielleicht allseitig sein, er kann für alle Kunst geöffnet,

nur noch Wertstufen als für sich entscheidend ansehen. Hierin sind auch die Künstler verschieden; große Künstler, die zugleich Sammler sind, offenbaren in der eventuellen Vielseitigkeit ihrer Sammlung die Vielseitigkeit ihrer Empfänglichkeit; bei Rembrandt beobachtet man dann allerdings, daß er die Sammlungsstücke zugleich als Anregung für eigenes Schöpfen betrachtete. Auch die Zeiten sind verschieden empfänglich; das vielgescholtene 19. Jahrhundert (das man gewiß bald „retten" wird), war hervorragend rezeptiv-vielseitig, verglichen etwa mit den Generationen der Hochgotik; es fragt sich, ob darunter die Qualität der Kunst des 19. Jahrhunderts litt.

Aus den Graden der Vielseitigkeit, aus der Empfindlichkeit für Werte und aus den Arten der Person (nach Naturell, Temperament und Charakter) ließe sich eine Übersicht der möglichen Kunstempfänglichen entwerfen; sie würde aber am Wesentlichen vorbeigehen. Denn es bleibt nicht bei der Empfänglichkeit. Die Rezeptiven unterscheiden sich danach, was sie ihrerseits produktiv aus der Kunst machen, dies Wort produktiv in einem sehr umfassenden Sinn verstanden. Es fragt sich einfach: was fängt der Empfängliche mit dem Kunstwerk an, begnügt er sich mit dem einmaligen oder öfteren Erleben einzelner Kunstwerke, oder verbinden sich damit anderweitige Interessen? Bei jedem Kunstempfänglichen ist die ästhetische Sinnrichtung mit angespannt, sobald er Kunst als Kunst erlebt; die vielen Abarten ergeben sich aus der Beteiligung der anderen Sinnrichtungen.

Die Arten der Kunstempfänglichen nach ihrer Verknüpfung der Kunst mit einer Lebensseite ergeben, als Kreise betrachtet, soziologische Reihen und Gruppen. Sie sind deshalb seit kurzem auch Problem der Soziologie geworden[1]. In erster Linie aber

[1] W. Ziegenfuß, Kunst (im Handwörterbuch der Soz., l. c., S. 308—338), und: Verhandlungen der Siebenten Deutschen Soziologentagung, Tübingen 1931, S. 121—195 (Vorträge von v. Wiese, Rothacker, Breysig und acht Diskussionsrednern); dazu Anhang S. 279: Referate von Müller-Freienfels und Hanna Menter.

sind die Figuren dieser soziologischen Kreise und Gruppen psychologisch zu unterscheiden.

An der Spitze steht der Kunstliebhaber, der die ästhetische und künstlerische Einstellung in Reinheit vertritt, er hat das „interesselose Interesse", will nicht besitzen, nur miterleben. Vielen Werken, z. B. dem Kathedralbau, Städtebau gegenüber, ist dies Verhalten aufgezwungen, soweit nicht theoretische, kritische, zerstörerische Einstellungen sich melden. Liebhaber und Dilettant sind zwar dem Wort nach ziemlich dasselbe, aber der Liebhaber kann sich durch ein hohes Qualitätsgefühl vom Dilettanten absetzen, wenn unter Dilettantismus eine gewisse Unzulänglichkeit verstanden werden soll. Vielleicht sieht man meist im Dilettanten eine tiefere Stufe des Liebhabers, der Dilettant hat noch nicht durch Erfahrung zu sieben gelernt. Im Grunde ist aber jeder Ausdruck, der zur Unterscheidung der Kunstempfänglichen dient, auf vieles andere als Kunst anwendbar, liebhaben, bestellen, wünschen usw. bezieht sich nicht nur auf Kunst, so auch das „dilettarsi", und so gibt es einen Dilettantismus fast in jeder Beschäftigung, somit auch in der Liebhaberei; ich meine also hier zunächst den Dilettanten im Liebhaben, der noch einen schwankenden und ungeläuterten Geschmack hat. Psychologisch ist auch hier die Geschmackskultur und der persönliche Geschmack das Wichtige (im Gegensatz zur wissenschaftlichen Einstellung, wo der persönliche Geschmack ausgeschaltet ist).

Der zweite Typus des Kunstempfänglichen ist der Besteller. Zur ästhetischen Einstellung der Liebhaberei kommt im psychisch-sinnvollen Bauplan des Bestellers die profane Einstellung des Benützers hinzu; er betrachtet das Kunstwerk S^3 zugleich als Werk S^2; es soll zunächst für ihn Schmuck sein, aber — falls es sich nicht um reines Ornament handelt — außerdem ein Gebrauchsgegenstand des Alltags oder nur des Festtags und bestimmter Feiern oder Stück seiner Sammlung als „Vorrat" verschiedener Zweckmöglichkeiten. Zur Psychologie des Bestellers

gehört zentral, daß er das Programm aufstellt, sich den Künstler aussucht, dessen Arbeit überwacht und kritisiert. Der Künstler ist ihm nur Ersatz für das ihm selbst fehlende Genie bzw. die fehlende Schöpfergabe und Phantasie. Aber er hat eine unbestimmte Vorstellung vom Werk und seinen sehr bestimmten — vielleicht einseitigen, vielleicht biegsam weitherzigen — Geschmack. Die Wechselwirkung zwischen Besteller und Künstler kann sehr verschieden, kann tragisch, kann auch tragikomisch sein. Der Besteller muß aber nicht immer der Minderwertige und im Bestellen ein Dilettant sein, er kann durch seine Gesinnung dem Kunstwerk den Stempel aufprägen, er kann den Künstler erziehen und steigern, der nach schweren Kämpfen den Stil des Bestellers in sich aufnimmt und im Werk ausdrückt. Man kann auch „als" Besteller groß und genial sein (Julius II.). Ein besonderes Kapitel der Psychologie des Bestellers ergibt das bestellte Porträt. Das Bestellen von Kunst bedeutet immer den Wunsch, dem eigenen sei es wünschenswerten, oder eingebildeten, oder tatsächlichen Wert Ausdruck zu geben. Auch in das Bestellen spielt die Frage nach Echtheit und Ehrlichkeit herein. Mancher für Kunst bis zum Äußersten Empfängliche wird aus seinem Alltag und seinen Arbeitsräumen alles, was Kunstanspruch erhebt, ausschließen. Kunst gehört nicht zum Alltag — bei uns; in der Antike war das anders. Kunstwerke z. B. im Sprechzimmer von Ärzten sind fast immer deplaciert.

Der Besteller ist mitunter nur Sprecher eines Kollektivums, oder dieses tritt unmittelbar als Kollektivbesteller auf: ein Gemeinderat, Kirchenrat, ein Kloster, ein Orden, der Staat. Psychologisch relevant ist dabei das Entstehen eines Kraftfeldes, in welchem sich mitunter scharfe Kämpfe des Geschmacks, der Kunstkritik, der reinen Sachkritik (des Werkes als S^2) abspielen, wobei der Künstler sich Parteien gegenüber sieht, deren gemeinsame Gesinnung er zum Ausdruck bringen soll. Wer von urteilslosen Menschen oder mehr aus Zufall, z. B. weil die Ehre an der Stellung oder dem Amt hängt, in eine Kunstkommission

irgendwelcher Art abgeordnet ist, hält sich für verpflichtet, dreinzureden. Hier blüht der Dilettantismus. Erstaunliches von Ahnungslosigkeit, Rückständigkeit und Mangel an Qualitätsgefühl kann sich dann mit Eitelkeit, Empfindlichkeit, Herrschsucht und Rechthaberei mischen. Meine eigenen Erinnerungen an solche Sitzungen haben sich in der Richtung auf die Komödie verklärt, aber wenn man mitverantwortlich dabei saß, begreift man oft nicht, wieso zuletzt jemals etwas immerhin Gutes herauskommen konnte. Das Geheimnis ist die Wahl des richtigen Künstlers. Die meisten Kommissionsmitglieder können sich nach Skizze und Modell nicht vorstellen, wie das Fertige aussehen wird, der routinierte Künstler „frisiert" danach die Skizzen. Es wird viel geredet, was die Redner selbst befriedigt, die anderen ermüdet, aber zuletzt macht doch der Künstler die Sache. Der Besteller ist in solchen Fällen nur Sprechrohr, während der Künstler das Sprachrohr ist; der Ausdruck des Bestellers, d. h. der Institution, ist dann von der Vorstellung abhängig, die sich der Künstler von ihr macht, er idealisiert sie und bietet im Kunstwerk das Wunschbild dar, das der Besteller von sich selbst hat oder wenigstens haben sollte. Aber nicht immer muß man so pessimistisch den Kollektivbesteller ansehen. Eine große Institution, die Dauer hat, wie die Kirchen, Orden, Staaten, können das Bestellen lernen. Sie organisieren das Bauwesen, wie die Zisterzienser, oder den ganzen Kunstbetrieb, wie die Benediktiner. Immerhin ist beim Entstehen aller Kunstwerke, deren Besteller Kollektiva sind, mit einem Komplex von Willensanspannungen zu rechnen, die den Künstler mehr oder weniger zwingen, sich der Idee des Bestellers anzupassen.

Solche Kollektiva sind durch Jahrhunderte Besteller, also die bestellenden Einzelpersonen wechseln in ihnen. Als Dauerbesteller dagegen möchte ich jene Einzelpersonen bezeichnen, die zu einem Einzelkünstler in ein dauerndes Bestellerverhältnis eintreten. Der Künstler bekommt dann den Rang des Hofkünstlers am Hof eines Fürsten oder den eines Privatversorgers

der Kunstwünsche irgend einer Privatperson. Psychologisch interessant ist in diesen Fällen das gegenseitige Sichanpassen im Stil und Geschmack. Das bekannteste Beispiel ist wohl das Verhältnis von Velazques zu Philipp IV. Es ist vermutlich auch eine bestimmte Veranlagung zur Seßhaftigkeit nötig, wenn solche Bindungen und geistige Bündnisse dauern sollen. Echten Zigeunernaturen liegt das Wechseln des Bestellers mehr; umgekehrt wird mancher Besteller das Verlangen haben, durch immer neue Künstler sein Wesen auszudrücken, keiner scheint ihm restlos der ihm Ebenbürtige.

Der Mäzen ist in seiner edelsten Form nur Liebhaber, er setzt Künstler, die er hoch einschätzt, wirtschaftlich in die Lage, was ihnen gemäß ist zu schaffen; er redet nicht hinein und zahlt sogar weiter, wenn er mit den Ergebnissen gar nichts (innerlich und äußerlich) anfangen kann, aber dennoch spürt, daß sie ihren Wert haben (Fiedlers Verhältnis zu Marées). Ein und dieselbe Person kann abwechselnd Mäzen und Besteller sein. Eine Abart von Mäzen ist der Stifter von Stipendien für ihm unbekannte Künstler, die dann durch eine an Bestimmungen gebundene Kommission jeweils auszusuchen sind. Auch hier ist die Gefahr, daß Urteilslose oder doch Urteilsschwache entscheidend werden oder ein Protektions- und Klüngelwesen sich einschleicht. An die Stelle des Mäzens treten dann Mäzenchen, die mit fremdem Geld eigene Eitelkeit befriedigen.

Der Besteller und der echte Mäzen treten zum lebenden Künstler in unmittelbares Verhältnis; der Sammler steht meist nur auf dem Umweg über ein Werk in Beziehung zum Künstler, er kann aber auch von Lebenden etwas für eine Sammlung bestellen und dabei mäzenatisch den Auftrag sehr allgemein fassen, wie teilweise Graf Schack, der freilich trotz seiner bedeutenden Sammlung als Sammler scharf kritisiert wurde[1]. Über die Sammler, die Psychologie des Sammelns gibt es eine beträchtliche

[1] Meier-Graefe, Hans von Marées, München, Leipzig 1910, I, S. 110 ff.

Literatur mit zahllosen hübschen Anekdoten[1], ich hebe das Buch von Händler heraus[2], weil es für die methodische Bearbeitung aller Typen der Kunstempfänglichkeit wegweisend ist. Er zeigt an den fürstlichen Sammlern des 16. Jahrhunderts den Stilwandel der Sammlungen als Analogen zum gesamten Stilwandel der Kunst. Noch tiefer greift der Aufsatz von Alois Riegl über das Kunstsammeln[3]. Der Ansatzpunkt für die Psychologie des Kunstempfänglichen ist der Stil der Person, also die Einheitlichkeit des Charakters, als Quelle eines einheitlichen Wollens von Kunst verschiedenster Art, die dennoch in einer Einheitlichkeit mündet.

Jene Sammlungen, die nicht als Gebrauchs- und Schmuckgegenstände in die Wohnräume des Sammlers aufgehen, sondern in einer Art edler Magazinräume als Vorrat aufgestellt werden, können den verschiedensten Motiven entspringen. Sie sind im besten Fall Vorrat für das Kunsterlebensbedürfnis des Sammlers, oft aber wird dieser Faktor begleitet und überwuchert durch theoretische Interessen, oder durch profane der sicheren Kapitalsveranlagung, oder durch den Wunsch, den Mitmenschen das eigene Kunstverständnis zu beweisen oder — wenn der Sammler einen Berater braucht — vorzutäuschen. Der reine Fall des Bedürfnisses, für sein Kunsterleben einen ständigen Vorrat zu haben, der Anregung zu eigener Produktion gibt, ist durch Rembrandt, Rubens und manche andere Künstler, die Kunst gesammelt haben, bekannt. Alle diese und andere Motive können sich übereinander lagern.

Der Kunsthändler hat eine Sammlung auf Vorrat, um sie, allerdings mit Gewinn, zu verkaufen. Aber von der wirtschaft-

[1] A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1920 (Bibl. f. Kunst- und Antiquitäten-Sammler 9). Vom selben: Technik des Kunstsammelns, 1925 (Bibl. f. Kunstsammler 28). Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920. L. Brieger, Die großen Kunstsammler, Berlin 1931.

[2] Gerhard Händler, Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500—1620, Straßburg 1933 (Studien z. dt. Kg., Heft 297).

[3] Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg, Wien 1929 (herausg. von K. Swoboda), S. 194 (Vortrag von 1904).

lichen Seite ist hier nicht weiter zu reden. Kunstpsychologisch ist am Kunsthändler das Interessante, daß er — selbst immer zugleich Liebhaber — den Sammler beeinflußt, wie er umgekehrt von ihm abhängig ist; immer hat er zur Kunst ein ganz besonderes Entdeckerverhältnis. Er stöbert Werte auf, noch ehe sie der Sammler durch sein Gewicht als Käufer anerkennt, er wittert kommende Anerkennung, auf die er oft viele Jahre warten muß (z. B. Gurlitt-Böcklin). Das mag zur Hälfte Spekulation sein, zur Hälfte ist es Leidenschaft des Entdeckens. Der Antiquitätenhändler zieht aus altem Plunder das Wertvolle heraus, dagegen der Händler zeitgenössischer Kunst muß oft über ein hervorragendes Qualitätsgefühl und ein ursprüngliches Verhältnis zur Kunst verfügen; nur falls die Zeitkunst mit der Mode übereinstimmt, ist sein Risiko gering. Die Händler alter Teppiche im Bazar des Orients mögen sich wenig unterscheiden, ob ihre Teppiche mittlere oder hohe Qualität haben; die Teppiche sind eingeführte Kunst, die sich längst durchgesetzt hat. Vielleicht ist der entdeckerische Kunsthandel, den ich hier meine, nur eine europäische und auf gewisse Generationen eingeschränkte Erscheinung.

Der Kunsthändler ist immer zugleich ein mehr oder weniger gewiegter Kenner. Man versteht darunter den Kunstempfänglichen, der in erster Linie das Personale psychognostisch aus dem Kunstwerk herauszulesen versteht. Aber der Kenner hat zugleich eine große Kenntnis der Materialien (Holzarten, Steinarten) und der Techniken — Hilfskenntnisse, die ihn auch unterstützen, die Kopien und die Fälschungen auszuscheiden. Der Kenner als solcher muß weder Sammler noch Händler sein, das Kennertum befriedigt seinen Ehrgeiz. Sein Erkenntnisdrang ist damit gestillt, daß er die Herkunft oder auch den Meister nennt und dann vielleicht noch die genauere Datierung im Entwicklungsgang des Meisters[1]. Daher richtet sich das Kennertum nicht

[1] Vgl. Max J. Friedländer, Kenner, Berlin 1919; ferner Corn. Hofstede de Groot Kunstkennis, Herrinneringen van een Kunstcriticus, Den Haag 1927.

auf die Architektur, für die zwar die nämlichen Probleme vorliegen, aber die Herkunft ist nie so fragwürdig wie bei einem Glas, einem Porzellan. Der Kenner hat seine Freude an der Rückordnung der beweglichen Kunstwerke in ihren ersten Zusammenhang. Daher interessiert er sich innerhalb der Architektur am ehesten noch für die Möbel und Gefäße. Mancher Kenner ist ein schlechter Psychologe, wenn darunter die Wissenschaft verstanden wird, ein um so besserer, wenn man Menschenkenntnis und Menschenbehandlung meint. Er umgibt sich mit einem Dunst von Wundermann, der unfehlbare Orakel spricht, er nennt das Intuition. Diese Intuition setzt ein großes Formengedächtnis, eine ausgebreitete Kenntnis voraus. Der „intuitive" Kenner, der „Rembrandt" sagt, hat nicht eine Erleuchtung, wie sie ein oberbayrischer Ackerknecht haben müßte, der den Namen noch nie gehört und ein Bild Rembrandts noch nie gesehen hat, und dennoch „Rembrandt" ausrufen würde. Aber sehr viele Kunstgelehrte sind oft nicht in der Lage, kennermäßig das erlösende Wort zu sagen; sie sind entweder psychognostisch schwächer begabt oder sie kennen noch zu wenig Werke des betreffenden Mannes. Gewöhnlich wird man Kenner zuerst für wenige Meister, die schon halbwegs bekannt sind, und erweitert dann den Umkreis. Der große Kenner hat dann die Leidenschaft, diesen Umfang ins Ungemessene zu erweitern, und erlebt die Gefahr, aus Eitelkeit Attributionen auszusprechen, die unhaltbar sind. Der Experte, der für sein Kennertum Geld nimmt, ist eine besondere gefährliche Abart. Aus dem Orakel Gold machen, ist gewiß eine Probe für die — Ehrlichkeit des Kenners.

Der Kenner, der sich durch Materialkenntnis, auch Wissen um die Materialveränderungen alternder Kunstwerke auszeichnet, ist dauernd mißtrauisch gegen die Echtheit der Werke, er steht dadurch in innerem Kontakt mit dem Fälscher, der seinerseits eine gleiche Erfahrung wie der Kenner haben und mit den Fähigkeiten des Kopisten verbinden muß[1].

[1] Paul Eudel, Fälscherkünste, Leipzig 1909.

Flüchtig sei in diesem systematischen Zusammenhang neben den Kopisten die Gattung reproduzierender Graphiker gestellt, die oft genug in die Kategorie der Künstler, nicht der Kunstempfänglichen gehören, die in älterer Zeit für das Kunstpublikum jene Aufgabe erfüllte, die im 19. Jahrhundert die Photographen übernahmen, die in stets verbesserter Technik und zunehmend geschultem Blick zu unentbehrlichen Helfern für den Kunstwissenschaftler geworden sind und die vorhandenen, einst nur wenigen Menschen zugänglichen Werke zum Allgemeinbesitz gemacht haben.

In einem anderen Sinne als der Kopist steht dem Fälscher der Konservator nahe, der zwar nicht fälscht, um daraus Kapital zu schlagen, aber immerhin in der verzweifelten Lage ist, beim Retten vor dem Untergang das Kunstwerk so schonend zu verjüngen, daß es immer noch alt aussieht und doch nicht mehr so ganz echt ist. Die Problematik der Denkmalspflege gehört gewiß zum Schwierigsten in der Fülle von Fragen der Kunstpsychologie. Die Prinzipien wechseln mindestens mit jeder Generation, oft noch schneller. Eine historische Übersicht wird da erst Einblick in diese Prinzipien selbst verschaffen. Heute trachtet man wirklich nur zu konservieren, d. h. den erreichten Alterszustand zu erhalten, wozu auch die Verbringung von Kunstwerken in Museen und ihr Ersatz (z. B. Statuen gotischer Gebäude) durch Kopien gehört. Prothesen sind hier verpönt, aber der katholische Kult duldet keine Torsi, daher heißt es dann auch: entweder Prothese oder Ersatz durch Kopie. Nicht die Fragen der Denkmalspflege selbst sind hier zu berühren[1], nur die psychologische Seite: der Konservator hat die Lebensaufgabe, die Kunstwerke für Kunstempfängliche in ihrem künstlerischen Wert zu erhalten, oder durch Ergänzung, Ortsveränderung ihnen den ursprünglichen oder den höchst erreichbaren Wert zu verschaffen.

[1] J. Reimers, Handbuch für die Denkmalpflege, Hannover 1911²; Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916; Paul Clemen, Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege, Berlin 1933.

Er mag sich dauernd an Fragen der Verwaltung aufreiben, im Kampf gegen den Geschmack und Unverstand der Erhaltungspflichtigen plagen; kunstpsychologisch entscheidend ist, ob er selbst aus der Tiefe des Gemüts die richtigen Entschlüsse findet. Er muß ein Stück Künstler sein, sonst wird seine Arbeit nicht gesegnet sein.

Der Besteller und der Sammler hinterlassen die Kunstwerke den gesetzlichen Erben. Der Kunsterbe ist eine besondere Figur. Er verschleudert, versteigert das Erbe oder er wächst in den Geist des Ererbten hinein und baut daran weiter. Fideikommisse erzeugen erbrechtlich solche Traditionen, die manchmal zuletzt in Staatseigentum münden. Die alten Museen Europas haben solche Entstehungsgeschichte[1]. Die Fortsetzung der Sammeltätigkeit fällt dann den Verwaltern und Beamten zu, die, von Kommissionen oder den Besitzerfamilien abhängig, als Fachleute und Kenner die Ankaufspolitik bestimmen. Der Sammlungsbeamte steht mit den Privatsammlern zwar grundsätzlich gleich, was die Aufgabe des Sammelns anlangt; aber er sammelt eigentlich nicht für sich, er soll wenigstens nicht das Museum nach Launen und Marotten leiten, er ist innerlich mit einer anderen Verantwortung belastet als der Privatsammler. Daß hier vorübergehende Moden hereinspielen können, ist bekannt. Berücksichtigung aller Epochen und Schulen folgt aus historischer Einstellung, Berücksichtigung der engeren Heimat folgt aus patriotischen, die des Verständnisses der breiten Masse, die wenig kunstempfänglich ist, folgt aus pädagogischen Prinzipien. Auf die Dauer wird immer nur Berücksichtigung der Qualität sich lohnen. Die Frage, ob man Künstler oder Verwaltungsbeamte oder Kunstwissenschaftler als Museumsdirektoren einsetzen soll, beantwortet sich einfach dahin: mit dem, der das meiste Qualitätsgefühl mit fachmännischer Schulung verbindet. Malern fehlt meist die Schulung zur Museumsleitung.

[1] V. Scherer, Deutsche Museen, Jena 1913.

Die Frage, was für das staatliche oder städtische Museum gesammelt werden soll, ist ein Teilkomplex für den Kunstpolitiker, der im Großen von politischen Nützlichkeitsgesichtspunkten aus alle Fragen der Kunst zu beherrschen sucht. Die radikalste Politik ist hier das Verbot von Kunst überhaupt, oder Teilverbote, z. B. gegen die Darstellung der menschlichen Figur, oder mehr sittenpolizeiliche Vorschriften über das Nackte in Plastik und Malerei. Bilderstürmer jeder Art sind kunstpolitisch, auch wenn sie aus Theologie- und Kirchenpolitik stammen. Die Kunst wird dann durch ihre Lücken der Ausdruck der Lücken in den leitenden Köpfen. Aber der Kunstpolitiker kann ebensowohl positiv und früchtebringend eingreifen. In gewissem Grad ist jeder Besteller und Mäzen, jeder Sammler und Museumsleiter zugleich Kunstpolitiker, er treibt seine engere Kunstpolitik in einem weiteren Rahmen, der entweder in liberaler Duldung jeder Strömung besteht, oder in einer Beeinflussung der Meinung teils durch vorbildliches Bauen, Bestellen, Ankaufen, Sammeln, teils durch Verbot, Kritik, Vorträge, Propaganda, Erziehung.

Der Kunstkritiker treibt entweder subjektive Kritik, er ist eine Art Phantasiebesteller, der zwar nichts kaufen kann, aber öffentlich sagt, wie die Kunstwerke sein müßten, damit er sie loben könnte, oder er treibt objektive Kritik, aus dem Kunstwerk heraus, er sucht die Absicht des Künstlers zu erraten, ihm zu sagen, wo der Fehler sitzt und wie er weiterkäme. Der Kunstkritiker ist stets ein künstlerisch veranlagter Mensch, der Ansätze zum Schöpferischen hat ohne die Fähigkeit des Kunstschaffens. Er ist ein entgleister Künstler. Seine Gefahren auch nach der Entgleisung sind bekannt. Tun, als wüßte er es besser, Gönnerhaftigkeit, Sich-verlieren in dunklen Unkontrollierbarkeiten, Ersatz der Kunst durch klingende Worte sind die Abgründe, in die er leicht ausrutscht. Das cliquenhafte Bekämpfen einzelner Künstler, das cliquenhafte Rühmen anderer beruht auf psychischer Ansteckung oder erzeugt sie. Auch hier gibt es eine positive

Möglichkeit neben den negativen Seiten: außer brauchbaren Ratschlägen für den Künstler die Weckung des Interesses und Verständnisses im großen Kreis der Kunstempfänglichen[1].

Der Kunstkritiker und Kunstpolitiker sind zugleich Kunstpädagogen. Aber der Pädagoge im engeren Sinne ist entweder Kunstlehrer und dann notwendigerweise selbst Künstler, oder nur Erzieher des Kunstverständnisses, dann sollte er mindestens ein pädagogisch begabter Theoretiker der Kunst sein. Je nach den Personen, die er zu erziehen hat, wird er sehr verschieden vorgehen. Auch darüber gibt es eine große, vielleicht etwas verschwommene, wässrige Literatur. Auch hier wird immer zu sagen sein: erzieht zu sachlicher Auffassung und zu Qualitätsunterscheidung. Was man bei Führung von Schulklassen durch ihre Lehrer mitunter zu hören bekommt mag zwar nicht gar so schaden, aber es nützt auch nicht[2].

An dieser Stelle reiht sich der Kunstwissenschaftler ein, der weder Kunstkritik noch Kunstpolitik treibt und im Hauptamt auch keine Kunstpädagogik, wenn auch die edelste ihrer Formen, das Sehen lehren, bei ihm nebenher sich einstellt. Der Theoretiker, welcher Kunsttheorie und Ästhetik oder Kunstpsychologie, Kunstgeographie, Kunstgeschichte treibt, berührt sich mit allen anderen Typen der Kunstempfänglichen. Er hat als Inventarisator, Verfasser von Katalogen und Führern, als Schriftleiter von Zeitschriften eine Verwaltungstätigkeit neben der theoretischen, er berührt sich mit dem Kenner und Konservator, hat als Ausgräber eine Provinz besonderer Art; alle Kunstempfänglichen werden zuletzt von ihrer Subjektivität her im

[1] Zur Geschichte der Kunstkritik gibt es ein ausgezeichnetes Buch: Alb. Dresdner, Die Kunstkritik, München 1915; leider fehlt die Fortsetzung, die auch die Geschichte der Kunstkritik des 19. Jhs. zu bringen versprach.

[2] Es ist begreiflich, daß die Schullehrer, die selbst nichts von Kunst verstehen, sich an irgend eine „Richtung" anschließen. Man konnte beobachten, wie eine Zeitlang Raffael, dann Dürer, dann Nithard, dann etwa Nolde als ausschließliche Vorbilder galten. Wie weit das die Schüler geschädigt hat, ist mir unbekannt. Vielleicht gar nicht. Als Schlüssel für die Literatur verweise ich auf den guten Artikel von Ludwig Pallat, Die Kunsterziehung, im Handbuch der Pädagogik, Berlin-Leipzig 1930, Band 3, S. 408.

echten, d. h. objektiv gerichteten Kunstwissenschaftler ihre Orientierung suchen. Der Kunstwissenschaftler sollte daher ein besonders hohes Ethos haben. Er verfällt oft der Gefahr, in Kunstkritik und Kunstpolitik zu entgleisen — vielleicht gibt es da keinen, der davor geschützt ist —, er schiebt sich selbst, seinen Geschmack, seine persönliche Eitelkeit vor. Aber die große Menge der Kleinen, die Kärrnerarbeit verrichten, pflegt sachlich und streng zu sein. Die Gefahren beginnen, scheint es, erst bei den höher Begabten, die den Trieb haben, große Perspektiven zu sehen; Perspektiven sind einseitig und subjektiv. Es ist schwer, die Dinge zugleich von allen Seiten zu sehen.

Die ganze Schar dieser Typen von Kunstempfänglichen bildet das Kunstpublikum, zu dem der Künstler als Zentrum gehört. Aber kaum eine dieser Typen besteht in Wirklichkeit rein. Der Künstler ist selbst Publikum seiner Künstlergenossen. Er kann als Besteller auftreten, als Mäzen, jede Kombination ist möglich und in der Wirklichkeit zu belegen. Und so kann man die Reihe durchlaufen und sagen, der Kunstempfängliche, der kein Künstler ist, kann zugleich alle übrigen Typen in sich tragen und kaum wird je eine dieser Typen einen Zusatz von Kunstkritik, Kunsttheorie, vielleicht auch Kunstpolitik ganz entbehren. Der Kunstwissenschaftler, der als Wissenschaftler nichts von Kunstkritik und Kunstpolitik, von Verwaltung und Denkmalspflege, von Sammeln und Handeln, von Fälschen und Zerstören betätigen darf, der wird erst dann ein runder Kunstwissenschaftler sein, wenn er alle anderen Möglichkeiten kennen gelernt und verstanden hat.

Zum Kunstzerstörer ist schließlich noch zu sagen, daß hierunter nicht nur der Kunstbarbar zu verstehen ist, der entweder gar nicht merkt, daß das, was er zerstört, Kunst ist, oder der mit blutendem Herzen, z. B. im Krieg, Kunstwerke vernichten muß, weil andere Werte im Augenblick höher stehen, sondern jene Künstler, die alte Kunstwerke durch neue ersetzen und Platz schaffen müssen für ihr Neues. Auch der Konservator ist oft Kunstzerstörer, der zugleich versucht, an Stelle der alten, nicht mehr

haltbaren Werke neue Kunstwerke zu setzen. Den Titel des produktiven Zerstörers wird jeder revolutionäre Kunstpolitiker gern tragen. Fragt sich, ob er mit dem neuen Werk, das eine neue Weltanschauung ausdrückt, einen Kunstwert setzt, der an die Qualität des alten heranreicht, das weichen muß. Nach den oft so überflüssigen Zerstörungen des 19. Jahrhunderts ist man neuerdings schonender und verantwortungsbewußter geworden.

Der Künstler selbst wie auch der Kunstempfänger sind als psychische Typen zu bezeichnen. Durch die Gegenüberstellung des Kunstempfänglichen wird klar, daß sie sich von ihm durch den Einbau der Beziehung zur Form als Symbol ihres Sinnes innerhalb ihres ganzen seelischen Bauplans unterscheiden. Ebenso sind die aufgezählten Unterarten des Kunstempfängers Typen, weil sich ihre Beziehung zur Kunst an bestimmter Stelle innerhalb der übrigen Sinnrichtungen und ihrer Einzelheiten einbaut. Beim Besteller ist es die Einfügung der Kunst in die profane Benutzung, beim Händler in die profane Wirtschaft, beim Konservator in die profanen Pflichten der Staatsverwaltung, beim Kunstwissenschaftler in das Interesse für Erkenntnis usw. Jeder einzelne Künstler und Kunstempfänger hat als Exemplar seiner Gattung seine figurale Besonderheit, er ist „spezialisiert". Für jeden Typus aber gibt es ein Regulativ, eine ungeschriebene Standesehre, eine auf seinen engeren Beruf bezogene „Moral", die sich in die Gesamtethik einbaut. Auch der Mäzen und der Besteller haben ihr Regulativ. Wenn das Publikum seine ungeschriebene Pflicht nicht erfüllt und einen Künstler oder eine Kunstrichtung nicht ihrem Wert entsprechend würdigt, weicht es von jenem Regulativ ab. Das kann verschiedene Gründe haben, u. a. davon abhängen, daß der Künstler vom Stil der Unität her nicht „zeitgemäß" erscheint. Aber wenn immer Publikum und Künstler restlos einander entsprächen, würde die wohltätige Spannung fehlen, die im Kampf beider zu immer neuen geistigen Wandlungen führt. Wo diese Spannung

als gelöste Spannung vorliegt, besteht psychisch im Künstler selbst wie in seinem Besteller usw. Harmonie — soweit es sich um gleichzeitige Kunst handelt. Der Theoretiker, der sich z. B. als Historiker mit längst vergangenen Künstlern beschäftigt, erlebt in gewisser Färbung das Nämliche, wenn ihm das Verständnis für das Kunstwollen jener Künstler sich erschließt. Und ähnlich ergeht es dem Sammler usw.

Für die allgemeine Psychologie des Künstlers und des Kunstempfängers entstehen weitere Probleme, wenn man das Exemplar auf die Besonderheiten hin betrachtet, die sich aus der Verschiedenheit von Naturell, Temperament und Charakter ergeben. Bei jedem Künstler, jedem Besteller, Mäzen, Händler, Sammler usw. ist das Verhältnis zur Kunst an sich ein anderes, es würde aber, selbst wenn es je bei zwei Personen gleich sein könnte, durch die Gesamtheit der Psyche, in die es eingebaut wäre, zu ganz verschiedenen Ergebnissen führen. Beide Komponenten, die allgemeine Beschaffenheit der Psyche und die besondere Einstellung zur Kunst, sind hier geschieden erörtert, ihre Synthese dürfte kaum anders als durch das Eingehen auf die wirklichen (historischen) Personen fruchtbar werden. Sie liegt daher außer dem Rahmen der hier angestrebten Psychologie der Kunst.

3. DIE PSYCHOGNOMIK DES KUNSTWERKS

Der Künstler sieht alles physiognomisch, „alles zeigt ihm sein Gesicht", er meint auch sein Werk physiognomisch, er zeigt im Werk „das Gesicht" dieses Werkes, er enthüllt ein tiefer liegendes Geheimnis. Die Methode dieser Herausarbeitung ist die subjektive Akzentsetzung für bestimmte Maßstäbe, Rhythmen und Proportionen, für bestimmte Figuren und Muster der Sinnvarianten nullter Sinndimension. Der Karikaturist übertreibt die geheimen Schwächen der „Sache", andere Künstler überstei-

gern die geheimen Tugenden und Werte, jeder liest das ihm Wesentlich-scheinende heraus und legt es physiognomisch in das Werk: in das Ornament oder bei der Instrumentkunst, Architektur und Zeichenkunst in das „Ornamentale" der sinnleeren Form hinein, immer mit der Absicht, die Form in Sinn und Gesinnung zu mutieren. Das Herauslesen von Schwächen oder Stärken aus dem Programm, das Hineinlegen des Gesichtes in das Werk ist personal und für jeden Künstler charakteristisch anders. Die bekannten Bauernhaustypen haben ihr Gesicht, das im Schwarzwald prinzipiell anders ist als in Niedersachsen, das aber innerhalb seiner Zugehörigkeit zu einer engeren Familie in das Gemütliche oder in das verschlossen Herbe übersteigert „karikiert" werden kann. Nur im Abbild, also in der Bildkunst (Plastik und Malerei) geht auch etwas von der natürlichen Physiognomie des Vorbildes in das Kunstwerk ein — aber gesiebt durch die Absichten des Künstlers. Er kann die Proportionen der Natur stark verändern, wenn es seinen ornamentalen Absichten mehr entspricht, sie zu längen oder zu kürzen, er ist ebenso frei in der Wahl der Farben usw., er bestimmt dann den Stil in der Tendenz zum Kristallomorphen, Phytomorphen, Zoomorphen, Anthropomorphen und bezieht sich dabei mitunter wörtlich auf den Materialstil des natürlichen Vorbildes (S. 294).

Wie im Abbild (in den Bildkünsten) die Bewegung von der Natur des Vorbildes bis zu einem gewissen Grad immer abhängig bleibt — z. B. im Abbild einer Schwalbe und eines Nilpferdes oder, nuancierter ausgedrückt, im Abbild eines nervös beweglichen, eines beherrscht beweglichen, eines schwerfälligen Menschen usw. —, so ist kinetognomisch jedes Kunstwerk durch den Materialstil seines wirklichen Materials mitbedingt, wobei abermals die Stile des Kristallomorphen usw. sich melden, aber unmittelbar, meist nicht erst auf dem Umweg über das Abbild. In letzterem lagert sich daher der Materialstil des Abgebildeten über den des Werkstoffes. Man kann nicht behaupten, daß diese Faktoren in jedem Kunstwerk vordringlich sind, aber theore-

tisch ist in Rechnung zu stellen, daß der Künstler sie betonen kann.

Und so ist Physiognomisches und Kinetognomisches zugleich im „beglückenden" Schwung rundlicher Linien, im „erregten" Zickzack und Springen der Form enthalten, es ist im Kunstwerk gegeben, aber ihm vom Künstler gegeben, der im Handgelenk den Gefühlsunterschied spürt[1].

Noognomisch ist jedes Kunstwerk zu deuten, da es, schon als Werk S[2] angesehen, von der Vorstellung her entspringt. Alles, was über Graphologie (allgemein Prattologie) sich sagen läßt, gilt also für jedes Kunstwerk. Es enthält die „Handschrift" des Künstlers. Aber sein Kunstwerk enthüllt gewiß größtenteils andere Seiten seines Wesens als seine Handschrift, vielleicht teilweise auch die gleichen[2]. Vielen Handschriften von Künstlern kann man nicht ansehen, daß sie Künstler sind, noch welche Kunst sie ausüben. Die „Handschrift" aber im übertragenen Sinn, der „Duktus", der Strich des Malers (Zeichners, Graphikers) die Meißel- und Messerführung, die Knetart des Plastikers — das, was man Manier im guten Sinne, als „Hand" (manus) des Künstlers bezeichnet —, kann nur bei Eigenhändigkeit in Frage kommen; nicht in der Architektur, kaum bei Möbeln. Graphologisch ist tatsächlich nur der „Duktus" deutbar. Hier sind für die Kunst die Folgerungen aus dem zu ziehen, was oben über die gemalte Schrift gesagt war; denn alle Kunst ist wesenhaft — wenn das Wort im übertragenen Sinne gemeint wird: — zwar Schrift, in der sich die Person des Künstlers offenbart, aber als gemalte Schrift und — just als Kunst-Ausdruck der Sache. Daher mußte ich früher S. 775 sagen, eine Schrift, die für eine Geburtsanzeige anders geformt wird als für eine Grabinschrift, ist zwar durch diese Rücksicht auf den Stimmungsgehalt der Sache (die Gesinnung des Anlasses) noch keine Kunst,

[1] W. Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 32.

[2] Vgl. Maria Waser, Künstlerische Handschrift, Zürich 1910 (Raschers Jahrbuch, Bd. 1, S. 174 ff.).

aber sie wird es, sobald die Form zugleich ästhetisch und stilistisch prägnant ist. Hier rede ich jetzt aber von Kunst, also ist diese Voraussetzung der Prägnanz schon per definitionem eingeschlossen. Wie weit sie außerdem auch der Eigenart des Künstlers Ausdruck verleiht, ist eine Frage für sich. Ein Kunstwerk kann Ausdruck der Einzelpersonen, d. h. seines Schöpfers sein, aber es muß dies nicht. Zur Definition des Begriffes Kunst gehört zwar die Personalität der Sache im engsten Sinn als Funktion dieses Einzelnen; aber Kunst kann sehr „unpersönlich" sein — freilich nie im Sinne von nicht persönlich —, aber es gibt innerhalb der Kategorie Menschenwerk viele Grade der Personnähe und Personferne.

Diese Kernfrage der Psychognomik des Kunstwerks klärt sich bei der Untersuchung seiner Symbolmimik. Ein Kunstwerk ist immer Symbol, aber ist es immer Symbolmimik? Man braucht Kunstwerke nur daraufhin anzusehen, ob sie so etwas an sich haben wie die Geste des Klopfens auf die Schulter oder des Ausspuckens. Gewiß gibt es solche. Gute Karikaturen degradieren den Abgebildeten oder machen ihn verächtlich, etwa die unerbittlichen, alles Bisherige übersteigenden Karikaturen und Satiren von George Grosz, die zum Teil objektiv Kunstwerke sind, obwohl sie vielen auf die Nerven gehen. Auch ein Kunstwerk, das nichts abbildet, kann sehr wohl Symbolmimik enthalten. Was in einem Bauwerk als Bewegung mutiert wird, ist meist in dieser Richtung deutbar. Die Schmuckbewegung des hohen, straffen Sichaufrichtens eines Stolzen bedeutet auch in der Architektur Stolz. Es ist sehr oft der Nagel auf den Kopf getroffen, wenn man von einem Bauwerk nichts weiter sagt, als: es sei eine stolze Sache, von einem anderen, es sei ein kokettes Ding, das aus dem Grün hervorlugt, halb sich verbergend und abwendend, halb lockend. Alles sogenannt Tendenziöse in der Schmuckkunst, vor allem die Monumentalität als Symbol des Gewichts seines Zwecks (Staatsgebäude, Fürstenschloß), das Bescheidene als Symbol demokratischer Haltung, das Trotzige eines Stadt-

tores ist Symbolmimik. Wie vielleicht mancher machtlose einzelne Bürger beim Ausfüllen des Steuerbogens wenigstens auf den Tisch haut, da er den Gesetzgeber nicht erreichen kann, so zieht das Stadttor dem Ankömmling auf alle Fälle ein grimmiges Gesicht. Man kann sagen, jedes Kunstwerk hat selbstverständlich so ein Stück Symbolmimik in sich, es ist dies im Wesen der Kunst begründet — aber dies gilt ausnahmslos nur für die sachliche Seite.

Die personale Fragestellung lautet: ist jedes Kunstwerk symbolmimisch auf den Künstler selbst zu beziehen? Die Antwort lautet: nicht jedes, aber manches.

Das einfachste Mittel zur Orientierung bietet das Selbstporträt. Hier deckt sich Person und Sache. Das persönlich „Tendenziöse" bezieht sich auf die Art, sich selbst ins rechte Licht, in das Licht zu stellen, das man jeweils wünscht; das kann Selbstkarikatur, Selbstidealisierung, gehässige Selbstkritik oder unbeirrbare Wahrhaftigkeit sein. Die persönliche Note der Selbstbiographie ist tendenziös personal, während der Brief meist unbewußt ein Stück Charakter enthüllt — ich rede vom Sinn des Briefes, nicht von der Handschrift —, aber was immer als persönliche Note in solchen Selbstbekenntnissen unbeabsichtigt oder beabsichtigt mitschwingen kann, es ist zentrales Thema, wenn es das Thema des lyrischen Kunstwerks wird. Der Künstler äußert sich dann nicht nur persönlich über eine Sache, sondern persönlich über seine (persönliche) Sache. Die Person rückt ein in die Reihe der Elemente des Kunstwerks, das ein Symbol, und zwar Repräsentant dieses seines Schöpfers wird. Dies gilt überall, wo der Künstler selbst sein eigenes Thema ist, und stets nur in dem Maße als er dies ist, also dann, wenn in ihm Künstler und Besteller zusammenfallen. Auch wenn eine zweite Person, etwa die Malersgattin, von ihrem Mann ein Selbstporträt dieses ihres Mannes bestellt, ist diese letzte Identität von Person und Sache von selbst gewährleistet, er braucht daher nicht Besteller und Benützer zu sein. Aber der Architekt,

der sich ein eigenes Wohnhaus baut, der die eigenen Möbel entwirft, die Schmuckkünstlerin, die ihre Ketten und Ringe für den eigenen Leib schmiedet, faßt, emailliert usw., der Instrumentist, der seine Waffen, Geräte, Gewänder für sich selbst herstellt — und dies alles als Kunst — ‚sie alle leisten sämtlich Kunst als Symbol ihrer eigenen Person. Das in fremden Besitz und Gebrauch übergehende Kunstwerk wechselt den Sinn — wird auch oft genug „umgebaut".

Für die so wichtige Frage nach dem Persönlichen im Kunstwerk ergibt sich also die Scheidung von jener Symbolmimik, die aus der künstlerischen Formung von der Sache her entspringt und stets vorhanden ist, aber immer das Ich meint. Das Sichverbeugen, das Grüßen, das kalte Sichzurschaustellen, das eitle Sichdrehen, das bittende Einladen bezieht sich stets auf ein Du. So ist auch alle echt personale Kunst du-bezogen, aber daher ich-bezogen gemeint. Dieses Kunstwerk sucht nicht nur Publikum für sich, auch für den Künstler, der dann auch Wert auf die Signatur legt.

Allein es gibt auch jene große Lyrik, die dem Wortlaut nach sich auf das eigene Ich bezieht, aber nicht dem Sinn nach; sie ist generell gültig, spricht in Ichform etwas allgemein Gültiges, Objektives, allgemein Menschliches aus und dies in einer Form, daß durch die Form selbst der Eindruck von etwas Letztgültigem entsteht. Sehr oft werden die sogenannten Gelegenheitsgedichte den Gegensatz zu dieser Art bilden. Jene große Lyrik, die Ich sagt und Wir meint, kann als Fingerzeig für entsprechende Gegensätze innerhalb des Selbstporträts dienen. Man wird innerhalb der Selbstporträts Rembrandts beide Arten auseinanderhalten können. Es gibt Kunst als Symbol der eigenen Person und Kunst als Symbol des Überpersönlichen der eigenen Person.

Kunstwissenschaft ohne Namen hat ihr gutes Recht. Wer aber die Kunstwissenschaft mit Namen — mit richtigen, wenn möglich — anstrebt, soll sich theoretisch klar machen, was auf die physiognomische, was auf die kinetognomische, was auf die gra-

phologische, was auf die symbolmimische Seite der Sache fällt, und was schließlich wirklich als Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Werk gemeint ist. Lionardo warnt den Maler davor, immer die Fingernägel zu malen, die gerade er hat; es ist eine sehr bekannte Erscheinung, daß Künstler ihren physiognomischen Typus in das Werk projizieren. Lionardo fordert also Sachlichkeit, Ausgehen von der Sache, nicht ewige Selbstbespiegelung. Er meint es gut mit seinen Malschülern, er will sie vor Verengung bewahren, ihnen die Weite der Welt erschließen. Daß der in der Fülle des Alls sich Ausweitende seine Personalität nicht verlieren muß, beweist am besten Lionardo selbst. Er umfaßt harmonisch das Normale, das Harmonische und in den Karikaturen das Abnorme und Disharmonische. Die Fülle gehört mit zum Persönlichen.

Persönlichkeit aber im Sinne der Selbstzucht und Selbstformung drückt sich im Lebenswerk des Künstlers aus, es wird immer persönlicher, immer einheitlicher, bei dem einen immer eckiger, beim anderen immer runder, schwungvoller. Für das Einzelwerk die erreichte Stufe der Selbstformung abzuwägen, dürfte unmöglich sein, wenn sonst nichts von diesem Künstler bekannt ist. Aber man erkennt ungefähr, ob ein Werk von einem jüngeren oder älteren Künstler herrührt und meint damit zugleich Stufen der bewußten Selbstprägung.

Die personale Fragestellung hat aber noch eine zweite Möglichkeit: ist jedes Kunstwerk symbolmimisch auf den Kunstempfänger zu beziehen? Die Frage kann nur jene Kunstempfänger meinen, die zu einem gegebenen Kunstwerk ein personales Verhältnis haben. Sicher will das Kunstwerk sehr oft als Symbol, und zwar als Repräsentant des Bestellers verstanden sein. Nicht umsonst haben die Päpste ihre Wappen an die Kunstwerke anbringen lassen, die sie bestellten, und wie deutlich spricht in frühmittelalterlicher Überlieferung die Nennung des Bestellers und die Verschweigung des Künstlernamens. In gewisser Weise schieben sich die Sammler oder sonstigen jeweiligen Be-

sitzer an die Stelle der einstigen Besteller, sie nehmen die Kunstwerke als für sie selbst symbolisch in Anspruch, der Sammler sucht die seinem Wesen gemäßen Kunstwerke aus, der Erbe ordnet sich ihnen mitunter innerlich ein, und die Öffentlichkeit, Stadt und Volk meint auch, daß, die in ihr Eigentum übergegangenen Kunstwerke ihnen einen verdienten Glanz verleihen. Es ist überflüssig, auf die Frage, wie weit das berechtigt sei, einzugehen. Aber sobald man den Schwerpunkt von der Einzelpsyche zu den ganzen Kreisen der Künstler und Kunstempfänger verschiebt, begibt man sich in den Bereich der Soziologie.

Soziologisch ist das einzelne Exemplar, also der einzelne Künstler, der einzelne Kunstempfänger (auch der einzelne Kunstunempfängliche, von dem kaum weiter zu reden ist), formal gesehen „Figur" im Muster. Die soziologisch geschlossenen Reihen oder „Kreise" setzen sich aus Exemplaren gleicher Typik zusammen: Kreis der Künstler, Kreis der Besteller, der Sammler usw. Soziologisch ist das Regulativ der Kunstkreise als die Rechtsordnung zu verstehen, die zwischen den soziologischen Kreisen besteht, die auf dem für jeden Einzelnen geltenden Regulativ beruht, aber mit ihm nicht identisch ist. Denn es handelt sich hier um die Ordnung, die zwischen dem Künstler und Besteller, dem Sammler und Händler besteht usw., die also zwar auch das Künstlerische einbegreift, aber ebenso die profanen Beziehungen der Wirtschaft usw. Weil dies auch für die Vizinalität gilt, trennen sich die Reihen nach Kulturkreisen und zerspalten sich in diesen nach den sozialen Schichten in niedere und höhere Wertlagen. Man kann der Unität nach in der Gesellschaft eine schärfere oder verschwommenere gegenseitige Trennung der Kreise oder Schichten erkennen, man kann auch unterscheiden, ob innerhalb des gesamten Kunstkreises, „sachlich" die Kunst, neben den anderen Betätigungen isoliert steht oder ob sie innerhalb der gegebenen Gesamtkultur hervorblüht, kein äußerlich angehefteter Schmuck, sondern von innen her bedingt und für sich betrachtet nur Bruchstück dieses größeren Netzes. Es ist klar, daß dieser soziologische Gegensatz unabhängig davon ist, ob die Kunst selbst im Stadium des Seinsstils oder des Werdensstils sich befindet. Entsprechend ist die soziologisch gemeinte Harmonie der Kunst etwas anderes als die des einzelnen Kunstwerks und Künstlers; sie bezieht sich auf die Ausgewogenheit der Kunst innerhalb der gesamten Gesellschaft. In Zeiten des Bildersturms oder sonstiger kunstfeindlicher Vorgänge ist die Harmonie deut-

lich gestört, von wo aus man ungefähr verstehen wird, was hier gemeint ist.

Die Soziologie der Kunst wird immer von den psychischen Typen des Künstlers, Bestellers, Sammlers usw. ausgehen, man muß unterscheiden, ob man vom allgemeinen psychischen Verhalten dieser Personen spricht, was zuvor schon geschah, oder von den Kreisen als soziologischen Reihen (Mustern), was nunmehr geschehen soll.

Es gibt Künstler, die ihre eigenen Besteller und ihr gesamtes eigenes Publikum sind, auch Künstler, deren Werk (eine Melodie, ein Gedicht) überhaupt nicht wahrnehmbar in Erscheinung tritt — auch diese Künstler gehören der Gesellschaft an, und dabei ist ihr Kunstwerk ebenso von der Gesellschaft abhängig, wie jeder einzelne Künstler selbst, der von Kindheit an so vieles von seinen Mitmenschen gelernt hat, der eine ganze Kultur in sich aufnimmt, eine Tradition und nicht zuletzt — eine Kunsttradition. Man braucht also den besonderen Fall des Künstlers als Selbstversorger nicht an die Spitze der theoretischen Überlegung zu stellen, immer steht hinter dem Künstler und steckt in der Kunst die ganze Gesellschaft. Aber die ganze Gesellschaft vermag ohne den Künstler ebensowenig Kunst zu schöpfen, wie umgekehrt. Soziologische Einstellung führt nicht zu einer restlosen Zurückführung aller Kunst auf die Gesellschaft, immer bleibt das eigentlich Künstlerische die dem Künstler vorbehaltene Aufgabe. Kunst soziologisch verstehen und interpretieren, heißt aber, die sozialen (gesellschaftlichen) Voraussetzungen erkennen und herauslösen, die den Sinn zweiter Sinndimension, bzw. die nicht künstlerischen Symbole S^3 ausmachen, zu denen der Künstler die symbolische Form schöpft und schafft. Hierin ist eingeschlossen, daß jede echte soziologische Interpretation des Kunstwerks zugleich dies Kunstwerk als Symbol der Gesellschaft selbst verstehen lehrt. Das Grundlegende folgt aus der Theorie der Symbolmimik des Kunstwerks. Jedes Kunstwerk ist als symbolische Geste Ausdruck der Sache; nur im Selbstportrait und

im Kunstwerk, das der Künstler als Selbstversorger für seinen eigenen Gebrauch schafft, ist auch Ausdruck der Person im symbolmimischen Sinn — also über das Physiognomische, Kinetognomische und Noognomische hinausgehend — als tendenziöse Selbstauffassung enthalten. Jedes Kunstwerk empfängt aber durch sein Programm, das der Besteller aufstellt, sowie durch den gesamten Sinngehalt S^2 alles Sachliche von der Gesellschaft. Ein Gang durch jedes beliebige ethnographische Museum bringt zum Bewußtsein, daß bestimmte europäische Sachen oder „Sachlichkeiten" in primitiven afrikanischen Kulturen überhaupt fehlen, in hohen asiatischen Kulturen ganz anders sind. Das Sachliche stammt von der Gesellschaft, es ist der Sinn S^2. Der Künstler ist der (unbewußt) Beauftragte der Gesellschaft und „porträtiert" stets seine soziale Schicht. Sein Werk ist immer Symbol der Gesellschaftsschicht und das Selbstporträt im engeren und weiteren Sinne ist dies auch, weil ja der sich selbst Darstellende zugleich sich als Glied seiner Schicht darstellt. In diesem Sinne ist alle Kunst gewollt oder ungewollt (unbewußt) tendenziös; sie drückt das in der Gesellschaft Geltende oder Geltensollende aus.

Die Sozietät bietet dem Künstler den Rohstoff, sei es als Bildung, sei es als Vorschrift und Verbot, als Sitte und Brauch usw., sie bietet ihm den Sinnvorrat, zugleich aber weit mehr als das. Kein Kulturkreis – in jenem sachlichen Sinn verstanden (S. 808) – ist eine zufällige Anhäufung von Sinn zweiter Sinndimension. Ethnographisch ein bestimmtes Volk oder einen Stamm dem Verständnis erschließen heißt, über die gestreute Aufzählung seiner einzelnen Materialien, seiner Werkzeuge, Leitungen, Zeichen, Institutionen, seines Schmucks und Spieles, seiner Lebens- und Weltanschauung, seines Glaubens und Aberglaubens hinaus die innere Verwachsenheit und Durchblutung, die geistige Einheit und Gesinnung, kurz den Stil aller dieser Sinnvarianten als einheitliche Verknüpfung ihrer Einzelbeziehungen verstehen. Der Akzent kann sehr verschieden liegen. Für primitive wie für

prähistorische Völker liegt er beinahe allein in den Materialien (Holz, Leder, Stein, Bronze, Eisen), bei höheren Kulturen in den wirtschaftlichen Vorräten und Methoden (Fischfang, Jagd, Bodenbebauung, Viehzucht) und das Grundlegende der Wirtschaft bleibt bis in die höchsten Kulturen in seiner Bedeutung vordringlich. Die Soziologie hat die innere Einheit mancher Kulturen in der Verschmolzenheit von Wirtschaft und Religion aufgewiesen (Max Weber), aber die Aufgabe geht umfassend dahin, stets die ganze Vielseitigkeit der Figuralität jeder Kultur in ihrer inneren Gesamtverknüpftheit — soweit nicht Streuung vorliegt — zu begreifen: ihren noologischen Gesamtstil, die Gesinnung, wobei man zugleich von der Figuralität und Dividualität (soziologisch von den Polen der Gemeinschaft und Kürschaft) her ausgehen muß. Dies Verstehen des Stiles des Kulturkreises ist die Voraussetzung für das Verstehen der Kunst dieses Kulturkreises als dessen Ausdruck und Symbol. Auch hier kann man sich im ethnologischen Museum darüber klar werden, daß die einzelnen Säle und Vitrinen auch formal ihren Stil haben und dies nach sämtlichen Faktoren der sachlichen Stilanalyse, z. B. Grönland, Indien, Benin. Ethnologische Museen enthalten gewiß sehr viel Werke, die nicht Kunstwerke sind, und trotzdem weht in ihnen ein berauschender Duft von Formsymbolik, der immer wieder erfrischend wirkt, wenn man zu lange in den gewohnten Geleisen der hohen europäischen Kunst dahingeglitten ist; und mit geöffneten Augen kehrt man zu den Museen der Kunst, in die Kirchen, an die Orte öffentlicher und privater Kunst zurück und sieht das Soziologische durch die Form hindurch. Früheren Generationen der Kunstwissenschaft war das Suchen dieses Soziologischen selbstverständlich, man nannte es das Kulturgeschichtliche — das ist also mit vorläufiger Weglassung der Geschichte das Kulturelle. Die Streitfrage kam in unserer Generation auf, ob dies mit zum Aufgabenkreis der Kunstwissenschaft gehöre. Es ist aber gar keine Streitfrage. Nur weil die Kunstwissenschaftler zu wenig sich um die sehr hoch

entwickelte Soziologie kümmern, weil andererseits die Soziologen meist zu wenig von Kunst verstehen und weil man Kunstwissenschaft auf „hohe" Kunst einengt, bestehen hier zur Zeit Schwierigkeiten. Die Unklarheit beruht mit darin, daß Kunst einmal als Teil der Kultur verstanden wird (Prähistorie, Primitive), das anderemal als etwas neben der Kultur Bestehendes. Jedes Kunstwerk ist als S^2 „nur" Kultur — als S^3 Symbol und Ausdruck dieser Kultur. Eine Kunstwissenschaft, die sich darauf beschränkt, das Kunstwerk als jeweiliges Symbol des einzelnen Sinnes zu verstehen, ist nicht etwa nur formal — dies ist sie auch —, sondern sachlich. Eine Kunstwissenschaft, die das Kunstwerk als prinzipielles Symbol des ganzen hinter ihm stehenden gesellschaftlichen Zusammenhanges verstehen will, ist soziologisch, also personal. Aber was meistens unter persönlich verstanden wird, geht auf die Person des Künstlers, also seine tendenziöse Selbstdarstellung; was ich dagegen hier meine, ist das überhaupt Personale, von dem dies Kapitel „Person" im Gegensatz zum vorangehenden Kapitel „Sache" als Problem spricht. In Kapiteln zu denken mag sehr pedantisch, schulmeisterlich aussehen, aber ich glaube, es macht viel Gezänk überflüssig. Diejenige Partei von Kunstwissenschaftlern, die das Sachliche allein gelten lassen will, bearbeitet ein anderes Kapitel, als die Partei, die das Kulturelle und genauer das Soziologische nicht missen will. Aber beide Parteien dienen zuletzt derselben „Sache", von höherer Warte gesehen begreift man nicht die Enge der Parteiprogramme, ihre Verabsolutierung.

Der Kulturstil kann in großen Zügen lange Dauer haben, er kann auch fließend sich langsam oder rasch ändern. Diese zeitlichen Fragen gehen die Geschichte an. Aber die Konstruktion eines zeitlichen Querschnittes eines einzelnen Gesamtzustandes, das was man Zeitgeist nennt, gehört hierher. Der Ausdruck kommt manchem mysteriös vor, da man unter Geist sich leicht ein Gespenst vorstellt, oder wenn nicht dies, so ein Medium, für das niemand verantwortlich sein will. Aber der Ausdruck ist vor-

züglich, er verweist auf die geistige Gemeinschaft der Zeitgenossen, auf ihre gemeinsame Vorstellungsmasse. Die Zeitgenossen können den Zeitgeist wandeln und tun dies, aber immer nur aus dem vorhandenen Zeitgeist heraus, und kaum je ist der Einzelne allein dafür verantwortlich, aber jeder ist mitverantwortlich, mitwirkend durch das, was er tut und läßt, was er schöpft, erhält oder zerstört. Die Konservativen und die Revolutionären beeinflussen das Tempo der Wandlung — das Geschichtliche —, aber weil der ältere, mitunter sehr alte Zeitgeist in spätere Zustände hineindauert, besteht dieser aus Schichten; seine soziale Schichtung ist, wenigstens zum Teil, eine geschichtliche. Dies ist für die Kunstwissenschaft von außerordentlicher Bedeutung, denn daraus erklärt sich das gleichzeitige Bestehen mehrerer Stile im gleichen Volke.

Jeder Künstler gehört seiner Kinderstube nach einer sozialen Schicht an; sehr oft arbeiten Künstler, die aus kleinen Verhältnissen stammen, für hohe und höchste Bestellerschichten, sie wachsen in diese anderen Lebensstile hinein und gehören dann als Künstler dieser Schicht an.

Man kann demnach von Schichtkunst und Schichtstil reden und wird im Groben unterscheiden: Herrenkunst, Bürgerkunst, Bauernkunst, Massenkunst. Bei näherem Zusehen wird es schwer, genaue Grenzlinien zu finden, es fragt sich auch für jeden Kulturkreis und jeden Zeitgeist, wie viele und welche sozialen Schichten er tatsächlich hat. Die gesamte Prähistorie bietet auf den ersten Blick den Eindruck von Volkskunst, bald erkennt man dann in ihr wenigstens seit der Eisenzeit eine deutliche Oberschicht von Herrenkunst. Die großen Malkulturen (d. h. Denkmal-Kulturen) der früheren Geschichte — China, Mesopotamien, Ägypten — setzen sich aber weit entschiedener als Herrenkunst von der Kunst der unteren Stände ab. Die Gründe anzugeben ist naheliegend. Ich gehe auf die konkreten Fragen nicht ein, nur auf die allgemeinen.

Was unter Herrenkunst ungefähr zu verstehen sei, ist be-

kannt. Die offizielle Kunstgeschichte befaßt sich nur mit ihr und der Bürgerkunst. Die Kunst des Adels ist „adelig", edel; sie symbolisiert durch die Qualität der Werke die soziale Höchststufe ihrer Besteller. Die Hofkunst erzeugt den besonderen Typus des Hofkünstlers. Aber die Herrenkunst ist nicht auf die weltlichen Herrscher beschränkt. Überall, wo die Priester weltliche Herrschaft ausüben, entsteht auch eine sakrale Herrenkunst. Ihre Werke sind Denkmäler ihrer Besteller; sie können freilich zugleich Ausdruck der Frömmigkeit sein, wie z. B. bei den aristokratisch gesinnten Benediktinern und Zisterziensern. Aber die spezifisch sakrale Kunst ist von aller Schichtzugehörigkeit unabhängig: denn echt sakrale Kunstwerke sind Denkmäler Gottes. Die Herrenkunst ist oft zugleich Kriegerkunst, also Waffenkunst, Kriegstracht, Verteidigungsbau, Ritterkunst. Herrenkunst kann aber auch Ausdruck unangefochtener Herrschaft sein. Eine schwer abgrenzbare Übergangsschicht zwischen Herren- und Bürgerkunst ist die der Patrizier der städtischen Gemeinden. Sie sind die Träger der „bürgerlichen" Baukunst, die an Pracht und Größe mitunter nicht hinter der adeligen Baukunst zurückbleibt. Beispiel das Ulmer Münster, eine städtische Pfarrkirche, die mit den Bauten der Bischöfe und Erzbischöfe wetteifert. Ähnlich fließend ist der Schichtenübergang in der Grabmalplastik des Mittelalters.

Das Hauptthema der Bürgerkunst ist das Bürgerhaus mit seinem Hausrat, das Rathaus und die öffentlichen Gemeindebauten anderer Zwecke, die Bürgertracht. Die geistige Verbundenheit der Bürgerkunst mit der bürgerlichen Gesellschaft wird man bequem an den Bettelorden, an der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, am Biedermeier studieren, überall wo diese Schicht sich selbst porträtiert. Aber Maler wie Brouwer oder die Ostade können auch Bauern malen und gehören doch ganz zur Schicht der Bürgerkunst. Sozial gehörten manche dieser holländischen Maler mindestens zeitweise sogar dem Proletariat an, aber ihre Kunst ist trotzdem ebenso bürgerlich wie die ihrer

wohlsituierten Kollegen. Es ist Kunst für ein bürgerliches Publikum. Daß nicht der Vermögensstand als solcher entscheidet, lehrt am besten die Biographie Rembrandts. Bei ihm war freilich die Kinderstube gut bürgerlich. Wenn andere im Proletariat aufwachsen und sich in die Bildung des Bürgertums emporarbeiten, sind sie jeweils ihrem erreichten Bildungsgrad entsprechend Glieder dieser oder jener Schicht. Im 19. Jahrhundert zerlegt sich die Bürgerschicht in viele Einzelkreise, die auf gleicher Wertstufe stehend doch figural verschieden sein können. Eine Beamtenschicht trägt und schafft zugleich die öffentliche Kunst (Baubeamte), die Privatbesteller stufen sich in den Ansprüchen nach ihrem Einkommen ab, nach Geschmackstradition und Geschmackspartei. Spezifisch bürgerlich wird der Kunstbetrieb durch bestimmte Institutionen: die Kunstausstellung, die Kunstauktion, die Kunstkritik und -berichterstattung, die Kunst im Dienste der Wirtschaft als Reklame, Schaufensterdekoration und Plakat. Gerade in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts läßt sich sehr deutlich erkennen, wie der Künstler für ein Du schafft, auf ein Publikum, „sein" Publikum angewiesen ist, dessen Kunstbildung durch Kunstkritik und Presse, durch die Kunstgespräche der Geselligkeit, wo über Kunst zu reden zum guten Ton gehört, bestimmt wird, aber auch durch den zunehmenden Reiseeifer, durch Bücher wie Burckhardts Cicerone und jene ganze auf weniger hoher Stufe stehende popularisierende Schriftstellerei über Kunst, die an die kunstwissenschaftliche Fachliteratur anknüpft. Das Eindringen von Kunstbetrachtung in die Schulen scheint zwar meist zu bedenklichem Dilettantismus zu führen, gehört aber mit zu jener Atmosphäre, in der jeder bürgerliche Künstler steht. Von unmittelbarer Wichtigkeit sind die sozialen Institutionen, die für Kunstunterricht sorgen: öffentliche und private Schulen für jede Kunstgattung, Kunstakademien, Zugänglichkeit der Sammlungen und Museen für unbemittelte und werdende Künstler, Künstlervereine und -genossenschaften mit geistigen und materiellen Zielen, gemein-

same Atelierdebatten und Kunstprogramme mit daraus folgenden Bünden (Sezessionen usw.). Diese innere Schichtung der Bürgerkunst enthält die Spannung, die den Wettbewerb steigert und eine Elite hochzüchtet. Das gilt für Besteller, Kritiker, Sammler usw. ebenso wie für die Künstler. Man hat auf literarischem Gebiet auf die soziologische Bedeutung des protestantischen Pfarrhauses hingewiesen, und zwar positiv. Für die Schmuckkünste könnte man dasselbe tun, nur negativ. Aber diese Kreise mögen ihre Entschuldigung haben, wozu die Ableitung der Schmuck- und Bildfeindlichkeit aus theologischen Gründen gehört. Übrigens bessert sich das künstlerische Niveau hier, man kommt langsam von jenen fromm-süßen Bildern ab, die teils auf nazarenische Tradition zurückgehen. Soziologisch ist dabei weniger die Frage des tiefen Niveaus wichtig, als die in sich geschlossene Atmosphäre der Schmuckkünste in diesem Kreis. Keine rechte Entschuldigung hat jener breite Kreis von sonst gebildeten Bürgern, der, künstlerisch ungebildet, sich mit Kitsch umgibt. Der Künstler steht mitten in diesem komplizierten Netz von Kreisen und Reihen innerhalb seiner Schicht, er wird vom Kunstkritiker beeinflußt (der seine persönliche Meinung als unfehlbare Entscheidung vorträgt und dadurch den einen begünstigt, den anderen hemmt), er wird durch die Sammler und den Kunsthandel, auch wenn sie nur um Werke längst Verstorbener sich bemühen, gefördert, weil das allgemeine Niveau und Kunstverlangen dadurch geweckt wird. Selbst der Kenner, der oft nur in seinem Kennertum schwelgt, kann nicht ganz ohne Einfluß sein, er ist ein Faden im Geflecht der Kunststimmung und jedenfalls ein Hüter der Qualität. — Und einen soziologisch nicht zu unterschätzenden Kreis der bürgerlichen Schicht bilden die Handwerker, die als Handlanger und Vorbereiter, als Helfer bei außerkünstlerischer Arbeit dem Künstler beistehen und oft so überraschend viel Verständnis zeigen; ebenso die Industrien, die Materialien für Kunstbetrieb erzeugen, und vielleicht darf man hier auch der Modelle dankbar gedenken,

die ihr durchaus nicht leichtes Stehen und Sitzen oft mit Hingabe an das künstlerische Ziel bei sehr geringer Löhnung ertragen.

Die Volkskunst umfaßt die Schicht der Bauern, Jäger, Fischer und ländlichen Handwerker, und letztere sind der Kreis, der die Künstler dieser Schicht stellt. Volkskunst galt früher als gesunkene Herrenkunst. Vielleicht wäre es historisch richtiger, Herrenkunst als aufgestiegene Volkskunst zu bezeichnen. Aber jede Schicht ist der unmittelbare Boden ihrer Kunst. Anleihen braucht die Schichtkunst nicht, wenn sie auch gelegentlich vorkommen. Die Fresken der Mittenwalder Häuser sind Rokoko und werden noch heute in Rokoko erneuert, so oft sie verblassen. Aber die Häuser selbst sind nicht Rokoko. Der Bauernhaustypus überdauert die rasche Folge der Stile der Herren- und Bürgerkunst. Vielleicht weiß die offizielle Kunstgeschichte deshalb nichts mit der Volkskunst anzufangen, weil ihr Tempo so langsam ist. Es entspricht der konservativen Lebenshaltung der Bauernschicht. Allein es genügt nicht, zu sagen, ihr Tempo sei langsam, sie ist geradezu statisch, verglichen mit den tiefgreifenden Wandlungen der Herrenkunst. Man kann Werke der Volkskunst nicht näher datieren, manchmal kann man kaum das Jahrhundert erraten. Verwendet die Volkskunst Formen der Herrenkunst, dann bedeutet das einen terminus post, aber mehr nicht. Und von der Stützung einer zeitlichen Einordnung abgesehen, bedeutet es erst recht nicht viel; denn mit der Formel vom gesunkenen Kulturgut ist in den Fällen, in denen wirklich eine Übernahme vorliegt, nicht der Kern getroffen, sondern die gelegentliche Figuralität. In den zahllosen anderen Fällen, in denen keine Übernahme vorliegt, wird deutlich, daß die mitunter berechtigte Formulierung von Volkskunst als gesunkenem Kulturgut nur etwas Negatives an einer Sache feststellt, die außerdem etwas Positives, Originäres haben muß.

Unter den Kunstwissenschaftlern war der erste, der die Bedeutung der Volkskunst einsah, Alois Riegl[1]. Entgegen seiner

[1] Alois Riegl, Volkskunst, Hausfleiß, Hausindustrie, Berlin 1894.

sonstigen Fähigkeit, auf den Kern des Künstlerischen vorzustoßen, blieb er hier an der genetischen Seite hängen und erörterte die Abhängigkeit der Volkskunst von der Wirtschaftsgeschichte. Der Erste, der die Volkskunst deskriptiv und mit Stilbegriffen zu analysieren suchte, war Freyer[1]; er bezeichnete sie als inkonsequent und abstrakt. Inkonsequenz bedeutet für Freyer die wahllose Verknüpfung von Formen verschiedener „Stile" — nämlich der Herrenkunst. Ein Bauernmöbel kann ein Ornament tragen, das sich aus Rokoko, Louis XVI. und Biedermeier zusammensetzt, wofür er ein Beispiel abbildet. Mag diese „Inkonsequenz" häufig vorkommen oder selten (und nur den kunstwissenschaftlich Gebildeten sehr auffallen), sie ist kein notwendiges Merkmal der Volkskunst, da diese ja eine große Menge von Werken aufweist, die überhaupt ohne Anleihen bei den Figuralitäten der Stile der Herrenkunst auskommen. Außerdem sind in den Werken solcher gemischter Figuralität die scheinbar widerspenstigen Figuren tatsächlich zu einer eigenartigen Einheit verschmolzen. Es ist vom Bauernkünstler her nicht von Inkonsequenz zu reden, sondern nur von Gleichgültigkeit gegen die Herkunft der Figuren seines Musters. Er bindet die Figur in den gewollten Zusammenhang ein, verwandelt die Vorlage in den Stil seiner bäuerlichen Auffassung. Demnach ergibt diese Überlegung, daß es in der Volkskunst weniger auf die Figurengattungen selbst, die „Buchstaben", ankommt, als auf ihre Umformung. Allerdings unterscheidet sich die Volkskunst von Volk zu Volk auch durch die Figurengattungen, die eigentümliche Auswahl bestimmter Einzelformen, so daß slavische Volkskunst sich von deutscher schon in diesem ersten Faktor der Figuralität unterscheidet und innerhalb der slavischen wie der deutschen usw. auch die Stämme sich unterscheiden, aber über diese zum Teil sehr feinen und sicher schwer faßbaren Schattierungen hinweg gibt es das, was alle Volkskunst gemeinsam hat, was in der

[1] Kurt Freyer, Zum Problem der Volkskunst, Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX., 1916, S. 215.

grundsätzlichen Gestaltung der Figuren und anderseits in den Prinzipien der Muster liegt.

Diesen Faktor meint Freyer, wenn er von Abstraktion spricht. Er meint damit vielerlei zugleich: Vergröberung, Verlangsamung, Erstarrung, „Desorganisierung" (was so viel heißt wie Aufhebung des Organischen), Zerteilung, Zerfaserung von sinnvollen Formen, „Tektonisierung" (was so viel heißt wie Verregelmäßigung); übersetzt in meine Terminologie ist die Volkskunst thanatomorph, regularistisch und typistisch. In der Bildkunst ist sie ideeistisch. Freyer spricht vom Antinatürlichen.

Von niemand ist, soviel ich sehe, die Frage gestellt worden, ob die Werke der Volkskunst dem Seins- oder Werdensstil angehören. Aufmerksame Analyse dürfte ergeben, daß beide Tendenzen vorhanden sind, ohne sich auszuschließen. Der Bauernkünstler scheint sich zu den polaren Möglichkeiten von Addition und Division, Kosmos und Chaos usw., Struktur und Textur unentschieden zu verhalten. Vermutlich darf man sagen, dies spiegelt seine Lebens- und Weltanschauung wider, die zugleich auf Isolierung und Verselbständigung der Einzelperson und Ahnung der überwältigenden Abhängigkeit von höheren Mächten beruht. Das Fehlen einer Entscheidung für je einen der beiden Pole hat das Fehlen der Klassik zur Folge. Die Volkskunst kann figural immer neu beginnen, kann jede Art Figuralität in sich verschlucken, sie bearbeitet sie regularistisch, typistisch, ideeistisch und thanatomorph, gleicht auch in neuer Figuralität das neue Werk dem alten Gesamtbestand von Kunst an und ist deshalb ohne „Entwicklung". Das konservative Vererben uralter Formen, das Weiterleben von Formen sogar der prähistorischen Kunst, was z. B. durch Spieß[1] mehrmals belegt ist und gewiß sich zahllose Male belegen läßt, ist kein konstitu-

[1] Karl Spieß, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn, Grundlinien einer Geschichte der unpersönlichen Kunst, Wien 1925. Der Ausdruck „unpersönlich" ist im Sinne von unindividuell gemeint; und das Versprechen einer „Geschichte" kann bei dieser beinahe geschichtslosen Schichtkunst kaum eingelöst werden.

tives Merkmal der Volkskunst, da es auch Volkskunst gibt ohne prähistorische Formen. Aber die Möglichkeit solcher zäher Langlebigkeit hängt formgeschichtlich gewiß mit diesem Fehlen von Stil-„Entwicklung" zusammen. Die ganze Volkskunst bleibt ewig in der Stufe eines „Frühstils", obwohl sie durch Änderung und Neuschöpfung der Figuralität immer neuer Phasen fähig ist, die zum Teil auch neuen Völkern, neuen Bedürfnissen, neuen Techniken entsprechen. Aber dieser ewig junge Frühstil ist selbstverständlich Stil. Es ist unbegreiflich, wie Freyer, der diesen Stil suchte, die Herrenkunst im Gegensatz zur Volkskunst als „Stilkunst" bezeichnen konnte. Als ob es eine Kunst gäbe, die keine Stilkunst wäre. Freilich weiß jeder, was er meinte: die wechselnden Stile der Herrenkunst. Aber das entschuldigt weder den unlogischen Terminus, noch seine kaum wieder auszurottende gedankenlose Einbürgerung im Schrifttum über Volkskunst.

Zum Wesen der Volkskunst als Frühstil regularistisch-typistischer Richtung und thanatomorpher, ideeistischer Grundhaltung bei Unentschiedenheit des Unitätsstils kommt der Charakter der Gefühlseinfachheit hinzu, des psychologisch Unkomplizierten, des Elementaren, undifferenziert Bunten, des in jeder Hinsicht Genügsamen. Volkskunst kann äußerst monumental sein.

Erst wenn man die Volkskunst deskriptiv begriffen hat, kann man sie als Funktion der sozialen Schicht des Bauerntums verstehen. Der eingeführte Terminus „Volks"kunst verleitet die Fachleute immer neu zu der Frage, was „Volk" bedeutet; vom Begriff Volk her läßt sich aber Volkskunst nicht definieren, weil der Ausdruck von vornherein falsch gewählt war. Spieß hat gewiß das Richtige getroffen, wenn er statt dessen Bauernkunst sagt, wobei stillschweigend die Jäger, Fischer, Bergmänner, also Landleute jeder Art und jeden Berufs inbegriffen sind, weil es auf das Ländliche, die Verknüpfung mit den Urproduktionen ankommt, auf den Gegensatz zur Stadt der Bürger und zur Staatsleitung als Angelegenheit der Herren. Dies schließt nicht

aus, daß ein Fürst auch einmal ähnlich fühlen und denken kann wie ein Landmann, daß ein Städter offen ist für die Volkskunst, daß ein Künstler der hohen Schicht volkstümlich schaffen kann. Das Beispiel von Dürers Apokalypse, die in manchen Blättern einst volkstümlich war, während die als Flugblatt berechnete Türkenkanone von 1518 nie volkstümlich wurde[1], ermöglicht es, den Finger darauf zu legen, daß Dürer in der Apokalypse ideeistisch vorgeht und „derselbe" Dürer, der ein anderer, ein Humanist geworden ist, similistisch vorgeht. Wohl kann man in diesem Beispielpaar sich darauf versteifen, daß die Apokalypse als Thema einen anderen Stil fordert als die Türkenkanone. Allein, die früh- und hochmittelalterliche durchwegs ideeistische Bildkunst war, obzwar Herrenkunst, noch relativ volkstümlich, für das Volk verständlich. Es fehlte noch die durch die humanistische Strömung, wenn nicht erzeugte, so vertiefte und erweiterte Kluft der Stände. Der junge Dürer konnte „noch" volkstümlich arbeiten, der reife Dürer kaum mehr[2].

Soziologisch gesehen ist für die Volkskunst ausschlaggebend, daß der Bauer ursprünglich Selbstversorger ist, daß der Bauernkünstler, Bauernhandwerker für den eigenen Kunstbedarf und Geschmack, für die Bauernfamilie, das Dorf und selbst bei großem Umsatz doch nur für die Dörfer der Umgebung arbeitet. Es fehlt die Konkurrenz, die scharfe Kritik, das Ringen um Formprobleme, ja wahrscheinlich das Bewußtsein, daß Kunst eine Besonderheit ist. Soziologisch gesehen ist ebenso wichtig, daß die Weltanschauung der Bauernschicht eine bestimmte Art des mythischen Denkens schuf, die eine bestimmte, bereits gehobene Stufe der religiösen Entwicklung darstellte, aber in ihr stehenblieb und über alle Landes- und Volksgrenzen hinweg durch dieses mythische Denken, d. h. durch echte Symbolik verbunden

[1] Ich entnehme dies Beispiel dem anregenden Aufsatz von Hans Karlinger, Grenzen der Volkskunst (Bayrischer Heimatschutz, 1927), S. 12.

[2] Die kleine Holzschnittpassion 1509—1511 dürfte die zeitliche Grenze der volkstümlich wirkenden graphischen Werke Dürers angeben.

blieb. Daß die Bezeichnung „prälogisch" für „mythisch" berechtigt und fruchtbar sei, ist entschieden zu bestreiten. Sicher ist dies Denken vorwissenschaftlich. Und weil auch in der Stadt und in den sogenannten höheren Schichten sehr viele vorwissenschaftlich denkende Menschen sich finden, gibt es eine Durchwachsung des Bürgertums mit mythischem, volkstümlichem Denken. Der Schwan als Salzgefäß auf dem Tisch der gebildeten Bürger ist eine sehr fragwürdige Form. In der Volkskunst dagegen sind die Gefäße in Vogelgestalt mit uralten, tiefsinnig symbolischen Gedanken verknüpft, die der Bauer — bis vor kurzem vielleicht noch — verstand oder ahnte, der Städter erst versteht, wenn ihn der Volkskundler darauf hinführt[1]. So ist auch manches, was für den Gebildeten Aberglaube bedeutet und was die Kirche im Bauerntum seit frühster Zeit bekämpfte, für den Bauern Religion. Dem Aberglauben mögen unter den höheren Ständen und allgemein unter den Städtern manche innerlich als der ihnen gemäßen Religion anhängen; es wäre interessant festzustellen, wie weit sich ihre Kunsteinstellung damit deckt, wie weit nicht. Denn gewiß gibt es auch Abergläubische, die als Künstler und Kunstempfänger zur hohen Schicht gehören. Die Schichten der Gesellschaft haben ihre zahllosen Übergänge ineinander. Wie das Patriziat einen Übergang von Adelskunst zu Bürgerkunst bildet, gibt es eine Schicht von vornehmen Bauern, Landadligen, Rittergutsbesitzern, Landjunkern, die ihre Herrensitze und Schlösser bauen lassen wie Herren und doch im Kreis der Volkskunst bleiben. Auch die bayrischen Rokokokirchen mögen zum Teil zur Volkskunst gehören — die ganz großen Leistungen von Joh. Michael Fischer und Dominik Zimmermann kann man nur zur Herrenkunst zählen, sie sind Ableger der Hofkunst. — —

Mitten in eine, über einen Talkessel verstreute Tiroler Gemeinde mit echten Tiroler Bauernhäusern baute plötzlich der Staat ein Erholungsheim für Beamte, und später ein Bauunternehmer eine Villa, wie er sie aus der Vorstadt gewohnt ist. Das

[1] Spieß, l. c. S. 245 ff., 271 ff.

staatliche Gebäude, das mir als Beispiel vorschwebt, war ein ästhetischer Mißgriff, es verpflanzte Stadtbaukunst ins Dorf, aber die hier vertretene Schicht (so qualitätsarm der Bau ist) hat ihr Ethos. Die Villa dagegen ist nicht nur Mißgriff, weil sie im Tiroler Dorf steht — wo immer sie stünde, wäre sie ein Unglück für die Augen derer, die vorbeigehen. Aber Ausdruck ihrer Schicht ist die Villa dennoch. Ich benutze das schillernde Wort Masse, um mit Massenkunst all das zu bezeichnen, was die Kunstbedürfnisse jener Kreise versorgt, die finanziell auf Qualität, soweit sie in Material, in Arbeitsgüte liegt, keinen Anspruch erheben können, aber auch nicht die genügende Bildung haben, um Qualität des an sich Künstlerischen zu erfassen, die zugleich den falschen Ehrgeiz haben, sich auch mit so etwas zu umgeben, wie es die Reichen und Gebildeten tun. Sie greifen dann nach billiger Ersatzware und ethisch noch weit bedenklichere Schichten schaffen das nötige Angebot. Der Unternehmer als solcher ist keine verächtliche Figur, nur der ethisch minderwertige, der nur seinen Gewinn sucht und die Unwissenheit seiner Käuferkreise kennt und gewissenlos ausnutzt. Ich nenne die Massenkunst ausdrücklich nicht proletarisch. Es gibt sehr viele Kleinstädter und Großstädter in Vorstädten, Villenkolonien und in Stadtzentren, die alle mit Massenkunst sich ködern lassen und absolut nicht entschuldigend sagen können, sie seien Proletarier. Es war eine große Leistung von Sich-hinein-denken in den Fabrikationsprozeß, durch das die Serienartikel auf hohes Niveau gebracht wurden. Sie können die „Masse" erobern, aber nicht das eigentliche Proletariat, wenigstens bisher nicht. Denn die Masse, die ich meine, sind die Kleinbürger und die Kleingesinnten, die meist auch klein bleiben, wenn sie durch Tüchtigkeit oder Glück wirtschaftlich steigen. Es gibt einen Kreis von Kleinprotzen, die auf ihre gute Stube halten, die dann nur aus Kunstsurrogat besteht. Diese Kunst hat ihren Stilwandel, sie sah um 1870 und 1890 (Mackartstil und sogenanntes Nudelmeier) anders aus als heute, sie hat sehr deutlich ihr schleppendes Tempo, weil die Möbel

sich forterben und hat ihre Tempokorrektur, weil die Objekte unsolide sind. Hier kommt es nur darauf an, diese Schichtkunst positiv anzusehn, sie ist Kunst als Ausdruck von sozialen Schicksalen, von Sehnsucht nach Aufstieg in die Höhen der Besitzer des Geistes. Nur darf man hier nicht alles Minderwertige mitrechnen; ich denke an jene Fülle von Bauwerken, von Möbeln, Gewändern, Schmuck, die in ihrem freien Rest ästhetisch prägnant festgelegt sind mit der deutlichen Absicht, die Gesinnung der Sache, den Zweck des Bauwerks als Schloß oder Palast, des Möbels als Prunkstück, des Gewandes als Sonntags- und Prachtgewandes, des Schmuckes als Ausdruck der Freiheit und des Reichtums durch die Form symbolisch auszudrücken. Und dies glückt auch genau, denn allen diesen Werken ist auf die Stirn geschrieben, daß dies „Schloß" ein Schloß sein will, aber kein Schloß ist, daß dies Möbel Prunk sein will, aber kein Prunk ist, daß alles unecht ist. Die Gesinnung der Sache kommt zugleich mit der Gesinnung des über sein Maß hinausgreifenden Gernegroß durch die Form zur Anschauung. Sinn und Form decken sich, aber es ist der untere Ast der Wertreihe von Kunst, eben das, was Kitsch heißt, wenn die Gesinnung vulgär und die Form flau ist. Der gleiche Mensch bietet in seiner Werkstatt ein ganz anderes, ein ehrliches Bild — aber da ist alles zweckhaft bestimmt, und der freie Rest kaum ästhetisch betont. Wenn also der Arbeitstisch, das Kanzleigerät, die Werkstatt, der Arbeitskittel minderwertig sind, brauchen sie noch nicht Kitsch zu sein. Und wenn das Haus, der Rock usw. schlicht zweckhaft sind, wird sie niemand beanstanden. Aber der Kitsch verrät seinen Besitzer, ohne daß er es ahnt. Ein geheimes Band verbindet die Angehörigen dieser Schicht, die im Kitsch ihre eigene Kunst hat. Diese Schicht aber hat in der Großstadt ihren besten Boden und hier gedeiht auch der reine Kitsch schon deshalb, weil die Masse, deren Einzelne sich nichts leisten könnten, das Geld in kleinen Scherflein zusammensteuern, das nötig ist, um Kitsch von mitunter großartiger Kostspieligkeit rentabel zu gestalten und dem Unter-

nehmer dauernden Profit zu sichern. Die „Masse" wird dann das Kapital des Unternehmers.

Ob sich innerhalb der Massenkunst eine besondere Proletarierkunst ausscheiden lasse, vermag ich nicht zu entscheiden. Von der Kunst des kommunistischen Rußland habe ich keine ausreichende Anschauung. Die Darstellung des Proletariats (Hauptmanns Weber oder Uhdes Bilder) ist noch keine Proletarierkunst, so wenig wie A. van Ostade zur Volkskunst gehört. Aber wenn das Proletariat zum Thema wird — porträtiert wird —, ist seine Existenz soziologisch gesehen der (soziale) Faktor, der in die Kunst hineinspielt, und in der Wendung des Porträtierten zur milden Menschlichkeit (Uhde), zur Heroisierung (Meunier), zur harmlosen Komik (Zille), zur bitteren Anklage (Käthe Kollwitz) spiegelt sich jedesmal etwas anderes von der tiefen Problematik. Zille war selbst ein Kind des Berliner Proletariats und doch ist sein gutmütiges Schmunzeln das Gegenteil von Auflehnung, er sah eben das fidele Proletariat, das in seiner Genügsamkeit die „Ketten" gar nicht merkt, von denen das kommunistische Manifest spricht. Aber Proletarierkunst wäre nicht dadurch erschöpft, daß sich der Proletarier wohl fühlt, so wie er ist, und gar keine Glacéhandschuhe tragen möchte, oder daß er sich aufbäumt gegen die angeblichen Ausbeuter, so wenig Bauernkunst nur aus der politischen Spannung zu verstehen wäre, die gelegentlich zwischen Bauern und Herren eintrat; Proletarierkunst müßte die Lebens- und Weltanschauung des Proletariers in ihrer ganzen Vielseitigkeit durch die Form symbolisch ausdrücken. Dafür sehe ich keine ausreichenden Belege; die russischen Staatsbauten werden „für" das befreite und diktierende Proletariat gemacht, d. h. von seinen Leitern, nicht vom Proletariat selbst. Das Proletariat benutzt sie allerdings; ob sie Kunstwerke sind, weiß ich nicht, sie scheinen teils gut bürgerlich, teils sogar imperatorisch zu sein, wenn sie auch vermutlich gewisse Züge des Proletariats aufweisen. Das Proletariat soll diese Bauten usw. nicht nur als S^2 benutzen, es soll das Kunstpublikum für sie darstellen, aber ob

das auch für das Proletariat erreicht wird, das ist eben die Frage. Daß der echte Proletarier jemals selbst eine Kunst schöpfe, die seine eigene Schicht zum Ausdruck bringt, scheint mir deshalb unwahrscheinlich, weil er so prinzipiell stumpf ungeistig und geistfeindlich eingestellt ist, weil seine Glückseligkeiten gar nicht im Geistigen liegen. Es gibt nicht allein für den ethnographischen Überblick der Menschheit Völker, die sehr naturnahe sind, verglichen mit anderen, die stark geistig leben, es gibt in jedem Volk Schichten, die überwiegend „Naturvolk" sind. Die Naturvolk genannten oder früher so bezeichneten Völker sind allerdings immer auch Kulturvölker, ihr Kulturniveau ist nur ein anderes als das der weißen Rasse, und schon die früheste Urkultur, die sich ethnographischer und prähistorischer Konstruktion erschließt, ist „Kultur". Aber diese Geistigkeit begnügt sich noch mit der Schaffung der vordringlichsten Einrichtungen und „Güter". Dieser Unterschied von Anforderungen, daß der eine sich mit dem Einmaleins begnügt, der andere aber zu „seiner" Glückseligkeit Mengenlehre und Relativitätstheorie braucht, ist auch innerhalb der weißen Völker vorhanden. Die Urkultur hatte Schmuck, aber noch keine Kunst. Vielleicht braucht der Proletarier gar keine Kunst. Es ist ihm unbenommen, darauf zu verzichten, wer aber in höheren geistigen Sphären lebt, wird deshalb nicht mit ihm auf diese Güter verzichten wollen.

Durch die Ausscheidung des Proletariats gewinnt die soziologische Vierteilung der Kunstschichten (oder Schichtkünste) an Klarheit. Die Massenkunst ist zwar auch bürgerlich, gründet sich aber auf den Typus des Kleinbürgers. Gewiß ist jede Skizzierung eines solchen Typus in Gefahr, zu karikieren, um deutlich zu sein, aber man wird das Recht dieser Deutlichkeit wohl zugestehen, wenn die Grenzübergänge nach oben offen gelassen werden. Der Kleinbürger hat die fatale Zwischenstellung zwischen den anderen Schichten, die ihn auf das Proletariat und den Bauern herabschauen, zum gebildeten Bürger oder Intellektuellen und zum Adel aufschauen läßt. Diese wechselnde Per-

spektive macht ihn unsicher, er hat kein Selbstvertrauen, leidet an Minderwertigkeitsgefühlen, macht ihn nach oben zum Lakaien, dem die „Zivilcourage" fehlt, zum Kleintyrannen nach unten. Er steckt voller Ressentiment, braucht Anschluß an seinesgleichen, ist der Stammtischpolitiker, der sein Selbstgefühl durch Selbstlob und durch Beschuldigung ungefährlicher Wehrloser hebt. Der Kleinbürger als Angestellter entscheidet nicht selbst, er führt Vorschriften pünktlich aus, seine Leistung wird dauernd durch diese Gebundenheit an Vorschriften menschlich auf die Pünktlichkeit eingeschränkt, er ist seinem Wesen nach Werkzeug in der Hand anderer und selbst unproduktiv. Aber seine Verknüpfung mit der Schicht der Leitenden, sei es der Intellektuellen, sei es der Mächtigen, erzeugt in ihm ein unerfüllbares — vielleicht unbewußtes, vielleicht uneingestandenes — Sehnen nach innerer Gleichwertigkeit, ohne daß er den Weg kennt, sie zu erreichen, oder ohne daß er die Mittel und die Zeit hat, diesen Weg zu gehen. Immer wieder steigen Einzelne von den kleinen Leuten aus der Enge ihrer Familie und Umgebung durch Einsatz von Fleiß und Opfern in die Sphäre der Gebildeten auf, Einzelne —. Die Masse bleibt in der überlieferten und in gewissem Sinne bequemeren Stellung des Menschen, der dient, der Vorschriften pünktlich erfüllt und daher die Zielsetzung und Wegweisung, die ganze Verantwortung anderen überläßt. Dies macht ihn feige und charakterlos, bereit zu kleinen selbstsüchtigen Schmutzereien und zur Stellenjägerei. Dieser Typus des Kleinbürgers, selbst unproduktiv, kokettiert mit der höheren Bildung, er will scheinen, was die sind, die ihm imponieren. Daher kommt es, daß er in der Kunst am Wandel der Stile der Herren- und Bürgerkunst teilnimmt, aber nur in der Verwässerung des Kitsches, und daß er, mitunter durch das Wort „Volk" irregeführt, sogar Bauernkunst nachmacht als Anempfinder. Der Bauer hat von sich aus naiv seine künstlerische Produktivität, der Intellektuelle ist produktiv im Sinne einer dynamischen Weiterentwicklung geistiger Problemlagen, der Adlige

bestellt Höchstwerte und der Proletarier verzichtet eigentlich auf Kunst — wenn er nicht in das Kleinbürgertum hinübergleitet oder durch Volksaufklärung, Volkshochschule künstlich hinübergezogen wird. Aber der Kleinbürger braucht nur deshalb Kunst, weil die über ihm Stehenden Kunst haben, er merkt nicht die Qualitätsunterschiede und weiß nicht und will nicht wissen, daß hier die Kinderstube sich selten überspringen läßt, nämlich nur bei ungewöhnlichem Talent und besonderen Umständen, die ihn innerlich erziehen (nicht äußerlich durch aufgepfropftes Wissen und durch Phrasen). Nur wenn man sich die Stellung und Bedeutung des Kleinbürgers und seiner Massenkunst klar macht, wenn man versteht, daß eine Zwischenschicht zwischen ihm und den Intellektuellen als Unternehmer Kitsch herstellt und vertreibt, nur dann wird man Volkskunst deutlich abtrennen können als in ihrer Art qualitätvolle, edle Kunst. Und man kann fortsetzen, nur wenn man den Adel der Volkskunst anerkennt und in seiner Sonderart erfaßt, vermag man den Adel der Herrenkunst als eine Verfeinerung nicht nur, sondern als eine Vergeistigung zu verstehen, nämlich sofern der Bauer im mythischen Denken haften bleibt, die höheren Schichten dagegen zu höheren Denkformen aufsteigen. Haben die politisch herrschenden Schichten des Adels, der Kirchenfürsten, des Patriziats ihre besonderen praktischen Aufgaben für die Überwindung mythischen Denkens zu lösen, so die Intellektuellen, die eigentlichen Bürger, denen durch Arbeitsteilung die geistigen Gebiete zufallen, andere mehr theoretische Aufgaben. Wie alle Schichten zusammen eine große Gesamtarbeitsteilung darstellen, sind die ihnen entspringenden oder gemäßen Schichtkünste die Äste eines einzigen Baumes, den man in seiner Gesamtheit Volkskunst nennen müßte, wäre das Wort nicht auf die Bauernkunst eingeengt worden. Der Ast der Massenkunst ist innerlich dürr, der Kleinbürger seiner soziologischen Stellung nach unproduktiv, unschöpferisch, aber zugleich konservativ an die anerkannte Kunst gebunden, er stellt die Lacher im Salon des réfusées, die

Verständnislosen, die von der Bildkunst die Dublette der Natur erwarten, die eine sanfte Moralität mitunter mit einem Zusatz von Literarischem und versteckter Sinnlichkeit fordern, oder den Gartenlaubenstil, zu dem auch Richter neigte (diese höhere Stufe kleinbürgerlicher Kunst). Wir brauchen die Kenntnis und Erkenntnis dieses dürren Astes, um den Baum als Ganzheit zu sehen und zu verstehen. Denn dann beirrt uns nicht, daß in so vielen Fällen Ausnahmen vorzuliegen scheinen, die keine sind. Es ist hart, von dem und jenem gebildeten Bürger, diesem Pfarrer, jenem Anwalt, Arzt usw. zu sagen, sein Bekenntnis zum Kitsch ist der unbewußte Stempel seiner Kleinbürgerlichkeit, es ist aber eine innere Befreiung, die Menge von Bürgern, die sich mit billigem oder kostspieligem Kitsch umgeben, dorthin abzustoßen, wohin sie gehören. Und es hilft nichts den Königen, daß sie den Adel und die Spitze des Adels bedeuten wenn sie Schlösser bauen, wie z. B. Ludwig II. von Bayern es tat. Sie bleiben Könige und großartige Phantasten, die unser Interesse und Mitgefühl, verbunden mit nachdenklichem Kopfpendeln wecken, ihre Personalität reichte nicht zu der Stellung, die ihnen sozial zugewogen war. Aus der Kunstgeschichte, sofern sie ein Gefühl für Objektivität hat, sind solche Besteller so wenig auszuschalten, wie die Künstler, die sie beschäftigten. Ludwig II. hat in seinen Schlössern Wände genug gehabt, die Marées hätte mit Fresken füllen können, aber das war ein Künstler einer anderen künstlerischen Schicht, er mußte darben, bis er den intellektuellen Mäzen Fiedler fand und Doren in Neapel.

Der politische Kampf der Schichten, der von den wirtschaftlichen Fragen des Alltags ausgeht, die für alle gemeinsam sind, für den Proletarier wie für den geistig Anspruchvollsten, ist für den Künstler (als Wirtschaftler und Kaufmann, als Familienversorger und als natürlichen Menschen, der satt werden und gesund bleiben will) von gleicher Bedeutung, wie für jeden anderen; nur ist die Lösung des Problems, wie man den politischen Kampf zum Ziel allgemeiner Harmonie führe, nicht

seine Aufgabe. Künstler, denen es wirtschaftlich schlecht geht, die eine bewegliche Phantasie, ein starkes Gefühlsleben haben, werden von ihrem Künstlertum aus — also soziologisch gesprochen als Berufsstand — bei Revolutionen leicht mit den Revolutionären sympathisieren, weil sie sich, unkundig der wirklichen Verhältnisse, für sich Nutzen versprechen. Künstler, die eine zahlreiche begüterte Kundschaft haben, werden meist konservativer denken. Im Grunde überläßt der Künstler die Sorgen um Politik und Wirtschaft den Fachleuten bzw. denen, die sich dafür halten oder ausgeben. Die Unbeschwertheit ist es, die den Künstler so sehr vom politisierenden Kleinbürger, vom Kunstbanausen, vom bequemen, feigen „Philister" oder vom „Spießer" unterscheidet, er teilt sie mit dem echten Philosophen und dem echten Gläubigen. Sie alle tragen den Wert ihres Lebens im eigenen Herzen und ihr Herz hängt nicht an Besitz und Sekurität. Dies Band verknüpft die produktiven Anhänger von Philosophie, Frömmigkeit und Kunst durch alle Bevölkerungsschichten hindurch, und insbesondere die Künstler stehen sich innerlich immer verstehend gegenüber, aus wie verschiedenen Schichten sie stammen und wie sehr sie sich aus künstlerischen Überzeugungen befehden mögen.

Von da aus gelangt man in die zentrale Frage der Soziologie des Künstlers. Er mag nämlich (mit oder ohne sein Wissen) noch so abhängig sein von der gesamten wirtschaftlichen und machtpolitischen Lage seiner Gesellschaft, mag noch so abhängig von den Schichten, die der Massenkunst erliegen, und von allen Kunstunempfänglichen, wie z. B. dem Proletariat, sein, er gehört jenem durch alle Schichten hindurch gezogenen Kreis produktiver Künstler an, die ihre Probleme und höchste Pflichten haben und ihnen leben, ohne daß jemand hineinreden kann. Denn die Bauprogramme, die Bildthemata, die Schmuckanlässe, die vielerlei Aufgaben für Werke S^2, die von der jeweiligen Gesellschaft kommen, sind Rohstoff und die Weltanschauung, Philosophie, Religion der Gesellschaft sind Atmosphäre für den

Künstler; sein Problem ist immer erst das der ästhetischen und stilistischen Prägnanz, der Formprägnanz als Symbol für alle jene Rohgebilde. Das Hineinreden der Kunstempfänglichen, die jeweilige Atmosphäre, die von den Bestellern (dem Staat und der Gemeinde, der Kirche, den Orden als Bestellern) ausgeht, die durch Mäzene, Stifter, Museumsverwalter, Sammler, Kunsthändler, Kopisten, Photographen, Kenner, Fälscher, Konservatoren, Kunstschulen, Kunstkritiker, Kunstwissenschaftler, besonders Ästhetiker, popularisierende Kunstliteraten, Zeitschriften, Zeitungen, Kunstführer, Volkshochschulen und ästhetische Salongespräche geschaffen wird, die durch die innere Dynamik, die Suggestion der Einen, der Suggestibilität der Anderen ein lebendig sich wandelndes Netz der öffentlichen Meinung erzeugt, dies ist der weitere Kreis, in welchem der engere der produktiven Künstler sich durchfinden und durchsetzen muß. Die anderen fordern — aber zuletzt hat der Künstler das Wort. Die Künstler schöpfen — aber zuletzt entscheidet über das, was sie leisten, das Publikum. Von Publikums Gnaden hängt ihr Brot, ihre Bekanntheit, ihr Ruhm ab, und oft genug müssen sie hungern, weil das Publikum versagt und „durchfällt", d. h. weil das urteilslose Kleinbürgertum durch seine Massenhaftigkeit über die Wertvolleren siegt. Deshalb zerfallen die Künstler in ihrem eigenen Kreis in zwei Lager; die Künstler des Tages und die der Zukunft. Die Tageskünstler müssen nicht minderwertig sein, sie können in ihrer Generation verständlich und doch bleibend sein. Dann ist ihr künstlerisches Streben dem Zeitgeist reibungslos angemessen. Aber es gibt Künstler, die zwar auch in jenem komplizierten Netz von sozialen Reihen und Gruppen eingebunden sind, in den Kreis sowohl der Künstler wie der Kunstempfänglichen und Kunstunempfänglichen und dies durch alle Schichten — denen aber die spezifisch künstlerischen Probleme sich zeitlos aufdrängen; Marées, Manet, Van Gogh, Marc sind bekannte Beispiele, sie waren die Künstler der Zukunft, die von den Kunstempfänglichen zuerst verlacht, dann langsam entdeckt wurden. Die

Kunstwissenschaft, besonders ihr Zweig der Kunstgeschichte, hat der Vergangenheit den Dienst getan, nie erkannte Werte für alle Heutigen zu entdecken und zugänglich zu machen. Der Ruhm, der auf sich warten läßt, hängt an der Propaganda, der für den Einzelnen und seinen Wert gemacht wird. Bläst die Propaganda, die man früher als Göttin Fama mit einer Posaune ausstattete, falsche Töne, dann kann auch Scheinruhm entstehen und es bleibt bei einer vorübergehenden Mode. Aber die Mode bemächtigt sich ebenso derer, die den Ruhm verdienen. So schwärmte der Italienfahrer einst für Frührenaissance — später für Manieristen. Für die Soziologie des Kunstempfänglichen ist wichtig, daß er seinerseits konservativ oder revolutionär sein kann, oder auch immer nur mit der letzten Mode mitgeht. Man konnte beobachten, wie zugleich die Expressionisten und Manieristen geschätzt wurden, beide von verschiedenen Konventikeln lanziert.

So gibt es eine interne Kunstpolitik und interne Kämpfe um Macht und Anerkennung innerhalb der Künstlerkreise selbst, ich sage jetzt Kreise (plural), denn der Künstlerkreis zerfällt in Parteien und Schulen, hat seine Führer und Mit- und Nachläufer, seine geistigen Fehden. Mag sein, daß auch hier Neid seine Rolle spielt, aber oft hängt an der Frage des Überredens, Überzeugens, des Einfangens von Bestellern und Käufern erst die Möglichkeit der Realisierung der Werke; und es ist sicher nicht das Entscheidende für den Künstler, daß er für seine Arbeit viel Geld verdient, um dann ein bequemes Leben zu haben, sondern daß er so arbeiten kann, wie die innere Stimme ihm befiehlt. Das ist sein selbstverständlicher Egoismus; ihn deshalb für asozial zu schelten, weil er nicht tut, was Hinz und Kunz erwarten, ist Mißverstehen. Sozial zu sein braucht er sich nicht erst zu bemühen, das ist er von selbst, weil seine Arbeit unersetzbar ist. Er gibt den Dingen ihr Gesicht, aber nur weil die Dinge ihm sein Gesicht geben und seine Gesichte. Deshalb ist er auch ohne besondere Absicht Ausdruck seines Volkes und Stammes. Er ist es immer;

von selbst. Und wenn das Volk bei anderen Völkern geistige Anleihen nötig hat — und das hat jedes Volk nötig —, dann bringt er auch die Fremdländerei zum Ausdruck, aber durch das Medium seiner Volkszugehörigkeit hindurch, wobei ich den Geist meine (nicht Natur S[1]). Der Künstler ist daher an die Heimat gebunden und kann dennoch als Gastkünstler den Geist seiner Heimat hinaustragen, so daß die Völker sich gegenseitig dienen, wie sie, trotz aller Kämpfe, im Wettbewerb der ganzen Menschheit dienen. Nationale Kunst ist daher ebenso ein Problem der Kunstsoziologie, wie die Erscheinungen der Gastkünstler (z. B. der Italiener, Franzosen, Niederländer innerhalb der deutschen Kunst). Tauchen hier Leidenschaften auf, so sind Pamphlete wie das unvergeßlich verlogene von Mâle über die deutsche Kunst — selbst soziologische Dokumente, aber keine Wissenschaft. Zuletzt dient man seinem eigenen Volk immer mit der Wahrheit, und wenn die Besinnung zurückkehrt, stellt sich heraus, daß der Kreis der Künstler zwar aus Personen besteht, die national gefärbt sind, aber durch alle Nationen brüderlich sich schließt. Ein Volk kann längst ausgestorben sein, aber die Werke seiner Künstler sprechen unverändert zu den Kunstempfänglichen (also auch zu den Künstlern) von Völkern, die einst seine Feinde waren. Der Mensch stirbt, aber die Person lebt im Werk weiter.

Dies Personale herauszulesen bedeutet mitunter ein Herauslösen. Mit das Interessanteste ist die Verflochtenheit des einzelnen Künstlers mit seiner Werkstatt und Schule. Die bekanntesten Beispiele für das Trennen der „Hände" sind der Parthenonfries und die Plastik des Naumburger Meisters im Naumburger Dom (Stifter, Lettnerreliefs und Lettnerfiguren). Aber das Problem kehrt oft genug wieder, z. B. im Werk Raffaels, Rubens', auch bei dem mancher Architekten, die mit anderen zusammenarbeiten oder zusammenarbeiten müssen (Balth. Neumann). Soziologisch gesehen ist das Werkstatthaupt Zentrum einer Gruppe, während das Nacheinandereingreifen der Arbeit des Faß-

malers nach dem Bildschnitzer, des Dekorateurs nach dem Architekten Reihen darstellen. Aus der Zusammenarbeit am gleichen Werk ergibt sich die Sachverbundenheit als Quelle der Schule und der Phalanx. Es sind diese engsten soziologischen Bildungen innerhalb der Künstlerschaft selbst stets die eigentlichen Zellen der spezifisch künstlerischen Entwicklung. Im Mittelalter war die Hütte eine solche Zelle, später war es die Kunstakademie, noch später waren es Bünde wie die Sezession, die bei aller Lockerheit der Beziehung Gesinnungsgemeinschaft, Programmdogmatik als geistiges Band empfand und sich als Träger des Fortschritts verantwortungsbeladen fühlte. Aber Hütte, Akademie, Sezession, „Brücke" sind nur Beispiele für eine Fülle solcher Zellen, denen nachzuspüren eine noch Früchte versprechende Aufgabe der Erforschung der Soziologie der Kunst bedeutet. Vielleicht liegt hier die Wurzel dessen, was unter Soziologie der Kunst als einer engeren Soziologie des Künstlertums zu verstehen ist.

III

DER ORT

Die Kunstgeographie ist systematisch die Voraussetzung der Kunstgeschichte, man muß erst die Kulturkreise und die Kunstkreise innerhalb der Kulturkreise erschöpfend kennen und beschreiben, ehe man an die Geschichtswissenschaft herankommen kann, die ja das fließende Sich-Wandeln dieser Kultur- und Kunstkreise untersucht. Die selbständige Konstituierung der Kunstgeographie ist verhältnismäßig sehr jungen Datums[1], ihre Probleme sind aber alt und innerhalb der Kunstgeschichte (bzw. Kulturgeschichte) immer behandelt worden. Bei dem Versuch einer systematischen Grundlegung der Kunstgeographie kommt es auf Übersicht und Vollzähligkeit der Probleme an. Der Aufbau auf diesem Grundriß erfordert die Mitarbeit vieler Gelehrter und gibt Arbeitsmöglichkeiten für Generationen. Ich scheide nach Sinndimensionen, aber nicht ausdrücklich nach Sinn und Form, denn die Morphologie der Sache und ebenso die Noologie sind prinzipiell in der allgemeinen Noologie der Sache bereits berührt und erledigt worden.

1. GEOGRAPHIE VON SINN NULLTER SINNDIMENSION

Ein Teil der Geographie ist geometrisch interessiert. Geometrie, ursprünglich „Erdmessung", befaßt sich mit der Raumform der Erde, mit ihrer Größe und Gestalt. Wie alles naturgegebene Konkrete, ist der Maßstab der Erde gegeben. Durch projektive Methoden läßt sich die Erde als Globus oder auf der Ebene ganz oder in Ausschnitten in Karten und Reliefkarten darstellen. Die räumliche Kartographie ist für alle geographischen Fächer — auch für die spezifische Kunstgeographie — methodisch grundlegend.

Das Verhältnis der realen Größen zu einander ergibt die geographischen Rhythmen und Proportionen. Die Höhenverhält-

[1] Nach Abschluß meines Manuskripts ist erschienen: P. Pieper, Kunstgeographie, Versuch einer Grundlegung, Berlin 1936 (Neue deutsche Forschungen, Bd. 1). Leider ist hier das weite Thema auf das der deutschen Stämme eingeengt.

nisse, wie sie in der Reliefkarte sich ausdrücken, sind Höhenrhythmen, ebenso gibt es Rhythmen von Ebenen zu unebenen Teilen als Flächenrhythmen, auch Rhythmen der Neigungswinkel. Proportion ist z. B. das Verhältnis von Festland zu Meer innerhalb der Gesamterdoberfläche oder das von Tiefebene zu Hochebene innerhalb eines Kontinents usw. Die Begriffe Berg, Tal, Gebirge, Ebene, Küste (als Linie verstanden) usw. sind sinnerfüllte geographische Raumformen, also zugleich noologisch und morphologisch, sie bedeuten Sinn- und Formengattungen.

Die Geographie berührt sich mit der Astronomie, wenn sie die Gesamtgestalt der Erde, das Geoid, und seine Lage im Weltall bestimmt, ebenso wenn sie die Bewegung der Erde untersucht (Raum-Zeit-Form), die mit der allgemeinen Himmelsmechanik in Zusammenhang steht. Auch die Geophysik steht mit der Astrophysik in Verbindung. Es sind die nämlichen Sinnvarianten der nullten Sinndimension, die ich in der Sachtheorie nannte, die hier die großen Themata anschlagen: Kraft (Gravitation, Gewicht usw.), Licht (Wechsel von Tag und Nacht), Magnetismus, Elektrizität, Temperatur. Auch hier sind die einschlägigen geographischen Termini der Jahreszeit, der Wolken und Gewitter usw. geographische Sinn- und Formgattungen.

Diese geophysikalischen Fragen richten sich auch auf die Bewegungen der Einzelteile der Erde und deren kausale Zusammenhänge mit Temperatur, Gravitation usw., also auf Ebbe und Flut, die Meeresströmungen, Wasserläufe, Luftbewegungen, Vulkanausbrüche, Wanderung von Erdteilen, Steigen und Sinken der Kontinente oder Inseln.

Aus dem Ineinandergreifen aller Faktoren ergibt sich das Klima als synthetischer Begriff. Klimatologisch unterscheidet man Erdzonen — tropische, subtropische, gemäßigte, subarktische, arktische — und innerhalb ihrer kontinentales und maritimes Klima und abgestufte Klimate nach engeren Gebieten.

Die Kartographie trägt in die geometrischen Karten die phy-

sikalischen Zusammenhänge ein, jeder Atlas bietet Beispiele für Karten von Isobaren, Isothermen, Luftströmungen, Niederschlagsmengen usw.

2. GEOGRAPHIE VON SINN ERSTER SINNDIMENSION

Ein zweites Gebiet der naturwissenschaftlichen Geographie befaßt sich mit der Verbreitung der anorganischen Materien (Mineralien und Gesteinssorten), sowie der Lebewesen: Geographie der Pflanzen, Tiere und Menschen; letztere als Naturwesen verstanden. Hierher gehören also die Fragen nach der Ausbreitung der Rassen bzw. der Völker, ihrer natürlichen Blutsverwandtschaft nach. Auch diese Teile der Geographie werden kartographisch behandelt. Verbunden mit bestimmten „Eigenschaften", d. h. Sinnformen der Nulldimension, ergeben sich die Komplexe geographischer Begriffe von geographischen Orten, Örtlichkeiten oder Gebieten, z. B. von Wüste und Fruchtland, von Wald, Heide, Vergletscherung, Steppe, Sumpfland, Moor, Karst usw.; auch z. B. Küste, jetzt nicht als Linie, sondern als Landstreifen verstanden, also im Gegensatz zu Binnenland, gehört hierher. Alle diese räumlichen Formen der Erdoberfläche nenne ich Orte. Man könnte auch Landstrich oder Region sagen. Aber Landstrich — auch Landschaft — ist weniger brauchbar, da ja auch Meere und Flüsse in der Geographie und Kunstgeographie ihre Bedeutung haben und ein Meer nicht gut Landschaft genannt werden kann. Die Gefahr, daß unter Ort ein Dorf verstanden werden könnte, scheint mir nicht bedenklich. Das Wort Raum, deutscher Raum, spanischer Raum, Hottentottenraum, scheint mir weit peinlicher, obwohl man auch hier weiß, was Autoren meinen, die sich dieses Wortes als Terminus bedienen. Allein es wäre doch erwünscht, das Wort Raum auf die Nulldimension des Sinnes einzuschränken, um Äquivokation zu vermeiden. Der von mir benutzte Sprachge-

brauch unterscheidet deutlich Raum und Ort. Jeder Ort hat seine gegebene Raumform, aber jede Raumform ist an sich ortlos, ein Würfel kann an jeder „Stelle", jedem Ort des Weltalls gedacht werden. Der geographische Ort ist einmalig. Die Erde wandert durch das Weltall eine einmalige Bahn, und jede Stelle auf ihr ist auf der Erde selbst einmalig. Europa hat seine Raumform und ist ein geographischer Ort.

Die natürliche Landschaft hat ihren figuralen Bestand, der ein Muster bildet. Man kann daher auch hier von Stil sprechen, was seit kurzer Zeit geschieht.

In diesen Landschaftsstil, der durch die Faktoren der mathematisch-physikalischen Geographie (S^0) und der sämtlichen Faktoren der chemischen und der biologischen Geographie (S^1) bestimmt ist und für ein umgrenzbares Stück Erdoberfläche als „Exemplar" seinen „Typus" hat (was auch hier sinnerfüllter Bauplan heißen soll), wächst der sich ansiedelnde Mensch hinein und paßt sich ihm an. Er ist als Naturwesen genau wie jedes schweifende Raubtier von dieser Umwelt völlig abhängig. Es wäre Unsinn, weil wir alle heute die Fehler eines sich verabsolutierenden Materialismus oder eines vor dem Geist die Augen schließenden Positivismus erkannt haben, nun das Kind mit dem Bade auszuschütten. Die Menschen sind anders, je nachdem sie als Wüstennomaden oder im Urwald der Tropen, als Alpenbewohner oder Küstenbewohner der Nordsee aufwachsen. Das hindert nicht, die nämlichen Menschen daraufhin zu beobachten wie sie unabhängig von dieser Umwelt sich im Reich des Geistes bewegen können und daß diese Freiheit auch dort vorliegt, wo einzelne Züge der Milieugebundenheit auch innerhalb der geistigen Schöpfungen dieser Menschen nachweisbar sind.

Es sind also anthropogeographisch zwei Faktoren zu unterscheiden: der schon ohne den Menschen vorhandene Landschaftsstil und der — abstrahierend gesprochen — schon ohne die Landschaft vorhandene Menschentypus. Letzteren gibt es nicht isoliert, denn in irgend einer Landschaft muß der Mensch

immer aufgewachsen sein, sie ist älter als das Menschengeschlecht. Aber die Abstraktion ist in der Form statthaft, daß man vom Einwanderer sagt, er bringe seinen Typus mit in eine Landschaft, die ihren Typus habe. Aus den beiden Komponenten entsteht (genetisch) das, was Menschenspecies zu nennen ist, was für die großen Unterschiede der Menschenarten früher Rasse hieß, heute auch für Volksunterschiede als Rasse bezeichnet wird. Die beiden Faktoren sind das, was in Spenglers Ausdrucksweise Blut und Boden heißt, beide Worte als pars pro toto gemeint[1]. Empirische Wissenschaft hat also zu beobachten und zu fragen: was wird (um ein krasses Beispiel zu konstruieren) aus einer Negerfamilie, die aus dem Kongo-Urwald nach Grönland auswandert, was wird aus ihrer dritten, vierten Generation, wenn Blutmischungen nicht stattfinden, und entsprechend umgekehrt, was wird aus Eskimos im Urwald der Tropen? Offenbar richtet sich die Frage auf die Anpassungsfähigkeit des Menschen an vorhandene Landschaftsstile, so daß er als ihr Produkt erschiene[2]. Eine zweite, ganz andere Frage lautet: welche Folgen haben in der zweiten, dritten usw. Generation die Blutmischungen zweier verschiedener Volkstypen, wenn beide im gleichen Landschaftsstil bereits seit Generationen nebeneinander lebten, also an diesen bereits gleichmäßig angepaßt waren? Beide Fragen sind naturwissenschaftlich und von der Naturwissenschaft in der Vererbungslehre und Ökologie längst ausführlich für Pflanzen und Tiere studiert, zum Teil auch für Menschen. Bei diesen aber kommt als für das Studium erschwerend hinzu, daß eben nicht bloß mit Blut und Boden zu rechnen ist, sondern auch mit Geist. Die materialistische Auffassung meint, der Mensch sei eine Funktion der Ahnenreihe plus Landschaft. Fraglos ist das der Fall — mit der Einschränkung, daß er nicht nur von ihnen abhängt.

[1] O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Bd. II (50. Aufl.), 1927, S. 151. Er spricht von Kampf zwischen Blut und Boden.

[2] Das Beispiel ist absichtlich extrem gewählt; vermutlich würden die Grönländer in Indien (schon an Kinderkrankheiten) rasch aussterben und umgekehrt.

Um diesen dritten Faktor, den Geist, richtig zu erkennen, muß das für sich untersucht werden, was nur Natur, aber notwendige Unterlage des Geistes ist.

Natur ist am Menschen der Leib und die Seele ohne die Vorstellungen. Natur ist aber auch die Disposition für Vorstellungen, der angeborene Intelligenzgrad, indes die Vorstellungen selbst erworben sind bzw. vom Einzelnen selbst erzeugt — aber eben deshalb nicht vererbt. Natur ist also Wahrnehmung, Gefühl und Trieb sowohl als Disposition wie als Resultat des sich in der Umwelt als Natur Darbietenden. Der von Natur aus bestimmt geartete Mensch nimmt in den Tropen anderes wahr als der gleichgeartete Mensch in der gemäßigten Zone, hat daher andere landschaftlich bedingte Stimmungen und Affekte, andere Zielungen und innere Spannungsgrade. Daraus ergibt sich, daß jede Landschaft ihrem Gesamtstil nach auch andere Vorstellungen bedingt, also den Geist beeinflußt, sie bietet einen bestimmten Rohstoff für den Geist, und man mag diese Vorstellung von Umwelt als eine Art Zwischengebiet zwischen Natur und eigentlichem, d. h. naturunabhängigem Geist einschalten. Dieser „Naturmensch" ist wohl nur angenähert in jener Urkultur verwirklicht, die oben S. 809 in jenem Beispiel eines Kulturkreises geschildert ist — aber eben als „Kulturmensch". Der Naturmensch würde vor allem leiblich aus den zwei Faktoren Vererbung und Anpassung ganz ableitbar sein, er würde dann eben so beurteilt wie ein Tier oder eine Pflanze. Aber auch Pflanze und Tier sind nicht nur durch ihre Anpassung an die Umwelt bedingt, und auch die Umwelt ist von der organischen Welt bestimmt. Die Natur als Umwelt wird dem zielhaften Lebewesen unterworfen; ein Wechselbezug, der beim geistigen Menschen stark zugunsten der Beherrschung der Umwelt durch den Menschen führt. Der Mensch bestimmt immer mehr den Stil der Landschaft, die zur Kulturlandschaft wird. Da man den Menschen, der nur als Naturwesen das Resultat von Vererbung und Anpassung wäre, nirgends vorfindet, läßt sich dieses Problem wirklich nur in

der Botanik und Zoologie studieren. Kämen aber die an Darwins zwar mißglückte, aber aufwühlende Erklärungsversuche anschließenden Theorien zu einer allen Einwänden standhaltennen These, so würde diese für die Anthropogeographie als naturwissenschaftliche Disziplin zu übernehmen sein. Man hätte dann mit der Einsicht in die beiden (oder mehr?) Faktoren die Möglichkeit, in eine Karte der Landschaftsstile die Menschentypen — sozusagen als Farbe in eine andere vorgegebene Farbe — einzutragen, und könnte dann voraussagen, was für eine „Farbveränderung" für den Menschen und auch für die Landschaft herauskommt. Man braucht dies nur zu fordern, um etwas bedenklich zu werden, ob diese Rechnung nicht ein Loch hat. Die Natur macht in der Tier- und Pflanzenwelt immerzu dies Experiment, daß die Landschaft bleibt oder sich radikal ändert, aber manche Käferarten von heute sollen schon vor 40 Millionen Jahren genau so existiert haben, während manche Tierarten vergingen, andere neu entstanden. Man spricht von Konstanz der Arten und daneben von Mutation (im naturwissenschaftlichen Sinne, d. h. von plötzlichem Wechsel). Ich bin weder Botaniker noch Zoologe und meine, man soll die Probleme über Wechselbeziehung von Landschaftsstil und Menschentypus vorsichtig den Fachleuten überlassen. Aber hinweisen mußte ich hier auf dies Problem, damit der Weg zur Kulturgeographie frei werde.

3. GEOGRAPHIE VON SINN ZWEITER SINNDIMENSION

Ratzels Anthropogeographie enthält allenthalben auch Untersuchungen über die Zusammenhänge der Natur mit den künstlichen Werken des Menschen. Wohl auch im Anschluß an Ratzel entwickelte sich die Wirtschaftsgeographie usw. Es hat Karten der Verkehrswege, Eisenbahnen, Schiffahrtslinien seit jeher gegeben und die Prähistoriker sowohl wie die Ethnologen benutzen ausgiebig die karthographische Methode. Prähistorie und ger-

manische Frühgeschichte (Völkerwanderungsforschung) tragen die Fundstellen der Werkzeuge, Gräber, Schmuckstücke in Karten ein und erreichen dadurch eine Rekonstruktion der Wanderwege der germanischen Stämme. Die Numismatiker zeichnen Karten der Fundstellen bestimmter Münzen, die Ethnologen, besonders die Anhänger der Kulturkreislehre tragen das Vorkommen morphologisch gleicher Werke (im weitesten Sinn) kartographisch ein und lassen so automatisch auf der Karte die Ausbreitung eines Kulturkreises, die wechselseitige Überschneidung und Vermischung mehrerer Kulturkreise entstehen. Am stärksten ausgebildet scheint die Methode im Afrika-Institut von L. Frobenius (Frankfurt a. M.).

Der Begriff Kulturkreis hat (wie früher gesagt) zunächst eine sachliche und soziologische Bedeutung. Aber da die Ausbreitung immer eine geographische ist, hat der Kulturkreis auch eine geographische Bedeutung. Als Beispiel ergänze ich zu dem obigen Zitat von Menghin S. 809 über den Kulturkreis der Pygmäen die zugehörigen einleitenden Sätze: „Als Vollpygmäen werden derzeit die zentralafrikanischen Negrillen, die Andamanen, die Semang auf Malakka, die Negritos auf den Philippinen allgemein anerkannt. Vielleicht gehören ihnen auch verschiedene Stämme auf Neuguinea und den Hebriden an. Als gemeinsame Merkmale . . . . .“ Also das, was als Kulturkreis zusammengehört, ist örtlich weit auseinander gesprengt. Offenbar „wandert“ die Kultur selbst. Wir wissen aus der Geschichte, daß die Kultur auch „erobert“ und die verschiedensten Völker umschließt. Das gilt vor allem für Religionen, für Buddhismus, Christentum, Islam. Die Kultur „kolonisiert“ auch. Die Kultur ist aber nicht ein geheimnisvolles Wesen, das wandert, erobert, kolonisiert. Sie ist eine Vorstellungseinheit, die von Menschen zu Menschen getragen wird — einmal durch Zwang, einmal durch Werbung, durch langsame Gewöhnung, Erziehung und Tradition, wie die Eroberer oft die höhere Kultur ihrer Unterworfenen anzunehmen lernten. Die Kultur des Kulturkreises ist innerlich Einheit

der Mannigfaltigkeit, Gleichsinnigkeit und Gleichformigkeit der Artefakte S^2, sie ist Stileinheit durch wechselseitige Anähnelung der einzelnen an sich noch so verschiedenen Werke. Zwar glaube ich, daß eine böswillige Vertauschung von manchen Gegenständen aus verschiedenen Vitrinen und Sälen im ethnologischen Museum nur wenigen auffallen würde, das liegt aber nicht am Mangel an Tatsachenwissen, sondern am Mangel an Blick für die Stileinheit. Bei entfernteren Kulturkreisen würde jeder halbwegs Empfindliche stutzen. Afrika, Indien, China, Mexiko wird man bei einiger Vorkenntnis, die zum Erfassen des Stiles notwendig ist, bei prägnanten Stücken kaum verwechseln. Jene Stileinheit innerhalb des Kulturkreises, welche Kleidung und Waffen, Schmuck und Spielzeug, Körbe und Möbel, Götterbilder und Tanzmasken als zusammengehörig erscheinen läßt, ist dasselbe, was in der Gotik Rippe, Dienst, Maßwerk und Wimperg innerlich verbindet: die Rassenzusammengehörigkeit der Form und des Sinnes. Jede solche Kultur hat ihre innere Logik, ihre soziologische Grundstruktur. Exogamie, Totemismus, Mutterrecht, Vaterrecht — ich nenne Stichworte[1] — sind Prinzipien, die tonangebend für Lebens- und Weltanschauung sind. Scheinbar haben die soziologischen Formen mit einfachen Körben nichts zu tun, ich wüßte auch keine direkte formale Beziehung zu nennen, aber wie die Geräte untereinander einheitlich werden durch Material und Farbgeschmack, durch Entwicklungsstufe der Technik und Schulung der Handwerker, die als Berufsstand Träger der Volkskunst werden, so muß etwas von Schreckhaftigkeit, von Abwehr gegen den Zwang, der von jenen Gesellschaftsordnungen ausgeht, durch das Gemüt der Handwerker seinen Weg über ihre Hände in ihre Werke nehmen. In höheren Kulturen sind die Möbel von sozialen Schichten und deren Sitten ihrer Form nach bedingt: Gesindebank und Herrensitz, Strohsack und Prunkbett usw. Jene Kultur, die als Kulturkreis eine

[1] Vgl. über die Kulturkreise W. Schmidt und W. Koppers, l. c. S. 78, wo sieben Stufen gezählt werden.

Einheit bildet, lebt in der Vorstellung der Menschen. Jeder solche Mensch ist damit das vereinigende Band. In ihnen (als Band) verwirklicht sich die Kultureinheitlichkeit. Wie er das fertig bringt, ist uns oft genug unbegreiflich, denn manche Systeme von sozialen Vorschriften, moralischen Bindungen und abergläubischen Zwangsvorstellungen sind derart kompliziert, daß wirklich nötig sein mag, in diesem Gedankenkreis von Jugend auf heimisch zu sein, um ihn lebendig in sich zu tragen. Aber das, was dann aus den diametralen Vorstellungen und inneren Widersprüchen herauskommt, ist zuletzt deshalb die eine Kultureinheit, weil sie durch die Einheit der Person zusammengehalten wird, die sie als Einheit lebt, betätigt. An der tatsächlichen Widersprüchlichkeit gehen dann auch Völker und mit ihnen Kulturen zugrunde. Jene gelebte Einheit der Kultur in der Person ist Sache der Psychologie. Die Einheit der Kultur als gemeinsame Leistung der Gesellschaft und ihre Auswirkung für die gesellschaftlichen Institutionen und Gebilde ist Sache der Soziologie. Aber die räumliche Ausbreitung dieser einheitlichen Kultur ist Sache der Geographie.

Die moderne Kulturgeographie erfaßt allmählich sämtliche Gebiete der Kultur, sie beginnt, sich der Geschlossenheit ihres Aufgabenkreises bewußt zu werden und als geisteswissenschaftliche Geographie von der naturwissenschaftlichen abzusetzen. Behandelt jene die Ausbreitung von S^1, so diese die von S^2 und S^3. Die äußere Methode ist auch hier die Kartographie, die sich immer mehr an die komplizierten Gebilde der Vollkulturen heranwagt. In den Bereich der Kulturkarten gehören die Sprachenkarten, Religionskarten, die seit jeher gepflegten politischen Karten und Karten der Verwaltung. Man kann für jede Art von S^2 Karten anlegen: für Vorräte — und die Ausbreitung der Kulturpflanzen und Haustiere wie die der Nutzstoffe und Rohstoffgewinnung gehört mit zur Kultur S^2 —, weiter: für Werkzeuge (z. B. Waffen, Trachten), Leitungen (z. B. Hausformen, Siedlungsformen, Wege- und Städtebau), Zeichen (Sprache und

Schrift), Institutionen (Staat, Verwaltung, Geopolitik), Schmuck und Spiel, man könnte gewiß Karten nicht nur für die Verbreitung von Analphabeten und Alphabetkennern, sondern auch für Bildungsgrade, für Verbreitung von Theorien und Philosophien anlegen, schließlich für Religionen, Sekten und Aberglauben jeder Art für sich.

Diese Karten ergeben, wenn sie wie in der Ethnologie auf Pauspapier gezeichnet werden, übereinander gelegt erst die gesuchten Synthesen. Wie für primitive Kulturkreise etwa die Form des Bogens, des Lendenschurzes und der Trommel für die Zusammengehörigkeit des verstreuten Kulturkreises entscheidet, so bei komplizierten Kulturen die Waffengattung der Armee, die Bekleidungsindustrie, Musik, Weltanschauung, Religion usw. Aber voraussagen läßt sich da nichts. Theoretisch kann man das leere Gerüst des Fragebogens aufstellen, die Antwort ergibt die Empirie. Das Zeichnen und Zusammenlegen der Karten erfordert eine besondere Übung und gelingt nur nach manchen Versuchen. Es erfordert Fleiß und Geduld. Es erfordert ebenso ein dauerndes Wittern des Wichtigen. Man bedarf auch besonderer Überlegungen, wie bei Mobilien vorzugehen sei. Eine Karte der Ausbreitung von Haustypen (Bauern- und Bürgerhaus) zu zeichnen ist relativ leicht, aber schwieriger das Ausbreitungsgebiet von Porzellanmanufakturen usw. Trotzdem werden in der modernen Wirtschaft, schon zur Übersehbarkeit der Absatzgebiete, aber auch zu Reklamezwecken, oft solche Karten gezeichnet (z. B. Ausbreitung einer Zeitung), wo dann von der Produktionsstelle zu den Absatzorten radiale Linien gehen, so daß sich die gruppenhafte Karte von einer Reihenzeichnung unterscheidet: wenn etwa der Weg eines Produktes von der Rohstoffgewinnung über alle Zwischenstadien bis zur Absatzstelle eingetragen würde.

Relativ leicht ist die Herstellung von Karten der Sprache, da sich jeder zu einer Muttersprache und Dialektform bekennt (ich will nicht sagen, daß solche Karten leicht herzustellen sind, aber relativ leicht), ebenso die von Konfessionskarten, weil jeder —

oder wo jeder sich öffentlich zu einer Konfession oder Sekte bekennen muß. Schwierig wäre eine Karte der Weltanschauung und Philosophie, da die Statistik hier erst durch Ausfragen herzustellen wäre, und weil die Fragen schwer zu formulieren, schwer zu beantworten sind und die Menschen sich auch ändern. Es wäre interessant, eine Karte der Ausbreitung des Materialismus von heute zu haben, der Astrologiegläubigkeit usw.

Viele Hunderte solcher Karten wären nötig — aber sie wären nur die Vorarbeit. Wer sie zu lesen verstünde, brauchte zwar weiter nichts, aber dies Lesenkönnen entspricht der eigentlichen Wissenschaft der Kulturgeographie. Sie kann nicht bei der Konstatierung der räumlichen Verbreitung stehen bleiben, sondern muß sie teils erklären, teils verstehen.

Die eigentliche Methode der Kulturgeographie besteht im Aufsuchen der Zusammenhänge der künstlichen Werke (S^2) mit der Natur (S^1) und deren Elementen (S^0) — oder mit den geistigen Vorstellungen (S^2).

Der Mensch selbst als Naturgegenstand S^1 hat seine Abhängigkeit von der Raumform seines Wohngebiets (Tiefebene, Hochebene, Hügelland, Hochgebirge), von der Kraftform (Erdbebengebiet, Sturmgebiet, Luftdruck), der Lichtform je nach dem Breitengrad, nach der Beschattung des Tales; er ist im Ganzen abhängig vom Klima, von Wärme und Feuchtigkeit in Kombination mit allen anderen Elementen S^0. Er ist danach ein Mensch der Tropen, der Subtropen usw., ein Mensch des ozeanischen, des kontinentalen Klimas, der Ebene, des Gebirges, der Deltamündung usw. Ebenso ist nun das Werk S^2 abhängig vom Klima — direkt durch sein Material und indirekt durch den Menschen. Alle materialistisch gerichtete Kulturtheorie ist auf die Zusammenhänge eingegangen, und es ist völlig verkehrt, sie zu leugnen, nur weil man den Materialismus bekämpfen will. Falsch wäre es, dabei stehen zu bleiben, ebenso falsch ist es, diese Tatsachen zu überspringen.

Es ist Aufgabe der kausal erklärenden naturwissenschaftlichen

Seite der geisteswissenschaftlichen Kulturtheorie, genau festzustellen und abzugrenzen, wo bestimmte Kulturkreise beheimatet sind, ehe sie sich von diesem Zentrum aus verbreiten. Ebenso ist dies eine unmittelbare Vorarbeit für die Kulturgeschichte, bleibt aber noch mit dem Schwergewicht der Fragestellung geographisch. Es gibt Nordkultur und Südkultur, es gibt Ostkultur und Westkultur. Aber diese Begriffe sind selbst nur innerhalb bestimmter geographischer Zusammenhänge anwendbar. Die empirische Aufteilung in West und Ost begnügt sich nicht mit dem Hinweis auf Frankreich und Japan. Europa ist für sich durch seine klimatische Beschaffenheit ebenso in ein West- und Ostgebiet geteilt wie Asien für sich, und der Sinn ist beidemal ein anderer. Für die Kultur entscheidend ist der Unterschied des Steppencharakters und der Ebene im Osten (Rußland) gegenüber der reichen Gliederung durch Bodenunterschiede, also auch durch Flußläufe, Seen, und gegenüber der dichteren und gemütsmäßig anderen Bevölkerung (S[1]). Das Klima erzeugt Beweglichkeit des Willens hier, Schwermut und Gefühlsbereitschaft überhaupt dort, was nicht an die Himmelsrichtungen West und Ost gebunden ist, sondern an den Abwechslungsreichtum im Gebirge, die erhabene Öde der Ebene. Daß der Süd- und Nordländer durch die mittlere Lichtstärke des Jahres in seiner Stimmung beeinflußt ist, kann man nicht gut wegstreiten; man fühlt auf Reisen in Palermo und Stockholm den Breitenunterschied als Helligkeitswert und als Gemütsverfassung, aber es scheint noch wichtiger die Zuteilung überwiegender Wahrnehmungsgeöffnetheit an den Süden und Vorstellungskraft an den Norden, wenigstens in Europa. Der Mensch des Südens und Nordens, der Mensch der Küste — Flachküste, Steilküste — des Binnenlandes usw. ist anders je nach der Landschaft, die eben zum Teil durch ihren Breitengrad, zum Teil durch die räumliche Gliederung bedingt ist. Die Landschaft fordert klimatisch eine bestimmte Kultur und es kann die Eskimokultur sich noch so wandeln, sie wird nie eine

Tropenkultur werden, solange das Klima unverändert bleibt. Aber die gemäßigte Zone ist weniger extrem eindeutig zwingend, sie läßt dem Menschen Spielraum, verschiedene Kulturen zu schaffen.

Es ist ebenso Aufgabe der Kausalerklärung, die Zusammenhänge des bodenständigen Materials mit den Kulturwerken aufzudecken. Eine Karte der Bewaldung Europas ist zugleich eine Grundlage für die Karte der Verbreitung des Holzbaus. Wenigstens werden die waldlosen — auf der Karte weißen — Stellen keinen vorherrschenden und bodenständigen Holzbau haben. In Tirol ist der Eindruck der besiedelten Landschaft stark mitbedingt durch Holzhäuser mit Holzschindeldach, durch Holzzäune; in Süditalien und Sizilien gibt es keine Holzhäuser, überhaupt keine Zäune und die Kümmerlichkeit der Telegraphenstangen paßt dazu. Reine Holzbauverbreitung beherrscht die ländliche Siedlung in Schweden. Der deutsche Fachwerkbau verweist auf Holzsparsamkeit.

Ebenso müßten Kulturgeographen, die zugleich Kenntnisse der Mineralogie und Geologie haben, Karten der Gesteinsarten entwerfen und in diese die Benutzung eintragen. Was auch dem Laien auffält ist etwa die Bedeutung des Sandsteins für Dresden, des Dachschiefers in Thüringen, wo manche Gegend so melancholisch wirkt durch die grauen und schwarzblauen Schiefer, die auch auf die Fachwerkwände genagelt werden. Wie saftig lebensfroh wirkt manches oberbayrische Dorf durch rote Dächer und leuchtend weißgeputzte Wände. Eine Karte der Schieferverbreitung würde für die älteren Zustände vor der Emanzipation vom Heimischen durch verbesserte Transportmittel einen Überblick gewähren, aber auch für die heutigen Baugewohnheiten der noch vom Heimischen abhängigen und an ihm festhaltenden Bevölkerungsschichten, die konservativen Bauern und Kleinstädter.

Eine Karte der Verbreitung des mittelalterlichen Backsteinbaus ist identisch mit der Karte der Vergletscherung in der Eis-

zeit. Der Ton (und Lehm) entsteht im Gefolge der Vergletscherung durch Entkalkung der bei Zurückgehen des Gletschers verbleibenden Massen. Zu dem Positiven des Vorhandenseins von Ton und Lehm kommt als Negativum das Fehlen von gutem Bruch- und Haustein, weil die Vergletscherung Moränen hinterläßt, also Geröll, das die tieferen Schichten von massivem Gestein zudeckt und selbst kein gutes Baumaterial bietet, wenigstens nicht unmittelbar für Steinbau. Deshalb zieht sich das Backsteingebiet von Holland bis über Ostpreußen hinaus und südlich so weit, als die schwedischen Gletscher Deutschland bedeckten. Ebenso findet man ein Backsteingebiet nördlich und südlich der Alpen und in Südfrankreich. Nicht alle Backsteingebiete lassen sich so erklären (Balkan), aber dann müßte anderen kausalen Gründen für die Verbreitung des Tons nachgegangen werden.

Gleiche Fragestellung gilt für jedes Material — für Granitfindlinge, für Kalkstein, Marmor usw. in der Plastik, auch für die Holzarten der Tafelmalerei und Holzschnitzerei, für Glas usw.—, daher auch für Farben und z. B. für Lacke der Lackmalerei in Ostasien, die an bestimmte Pflanzenarten gebunden sind, usw.; auch für Leder, Felle und für andere zur Kleidung und für Textilien nötige Materialien.

Diese Abhängigkeit der konkret materiellen Kulturwerke S^2 von der Umweltnatur S^1 ist eine Selbstverständlichkeit, aber ebenso die ihres Abbildes, da entweder die Umwelt unmittelbar (die Landschaft mit ihren Formationen, ihrer Flora und Fauna und ihrer Menschenrasse) abgebildet wird oder mittelbar, da die von diesen Menschen geschaffenen, ihrerseits von der Umweltnatur abhängigen Werke abgebildet werden.

Die Wechselbeziehung von Natur, Kulturmensch und Kulturwerk kann man sich durch drei Kräfte, die ein Dreieck bilden, veranschaulichen. Die Umweltnatur (Eckpunkt A des Dreiecks) wirkt auf den Menschen (Eckpunkt B), auf seine leibliche Konstitution und seine Seele (seine Wahrnehmungen, seine Gefühle

und Triebe, seine Vorstellungen, seine Weltanschauung), wirkt zugleich auf das Werk (Eckpunkt C) durch die Stofflichkeit und mitunter als Vorbild. Aber außerdem wirkt der Mensch (B) auf das Werk (C) direkt. Er ist für das Werk das Zwischenglied zur Natur.

Dies letztere ist er durch seinen Geist, der von der Natur unabhängig ist. Man kann, um das schematische Hilfsbild zu vervollständigen, über dem Dreieck einen vierten Punkt annehmen und an diesem Tetraeder sich veranschaulichen, wie der Mensch (B) nun auch Zwischenglied zwischen Geist (D) und Werk (C) ist. Das Werk enthält Geist und Natur, vermittelt durch menschlichen Geist und menschliche Natur. Es bedeutet eine Verflachung, wenn man den Geist leugnet und alles nur aus der Natur ableiten will, es bedeutet eine Verdünnung bis zum blutleeren Unsinn, wenn man alles nur aus dem Geist ableiten will. Das Letztere ist dann nicht Mystik oder Gottgläubigkeit, sondern genau so Irrtum wie Materialismus. Die Kulturgeographie hat daher einen naturwissenschaftlichen Teil, der kausal erklärt, und einen rein geisteswissenschaftlichen Teil, der geistigen Sinn versteht, sich auf Sinn besinnt. Das Sinnverstehen bezieht sich auch auf den naturalen Anteil, aber ich rede jetzt von jenem Teil des Werkes, der nur Geist ist.

Es gehört in den naturwissenschaftlichen Teil der Kulturgeographie, wenn ich den Satz aufstelle: die sinnleere Form des Typus Haus (Form und Sinn) im Norden und Süden sind bedingt durch die mittlere Jahrestemperatur (Stockwerkhöhe, Heizbarkeit usw.), mittlere Helligkeit (Entfernung der Fensterachsen), mittlere Niederschlagsmenge und Schneelast (Dachneigung); dagegen in den geisteswissenschaftlichen Teil, wenn ich sage: im Norden wie im Süden unterscheidet sich das Bauernhaus vom Bürgerhaus und Adelshaus durch den geistigen Zweck und die daraus abgeleitete Form von S^0: Größe und Gestalt von Raumform, Kraftform, Lichtform. Die sozialen Schichten und Stände, zugleich auch die Vermögensunterschiede

der Klassen geben dem Bauprogramm, also auch dem fertigen Werk das Gepräge, das sich über jene Faktoren lagert, die als dauernde geographische zu betrachten sind. Die geistigen Faktoren sind zwar auch geographisch zu verfolgen, aber sie stammen nicht aus „Blut und Boden", sondern aus Geist.

Die reine Geistesgeographie ist Geographie der Zwecke, der Vorstellungen, der Ideen. Bauernhaus und Bürgerhaus sind Bestandstücke der Siedlung. Die ganze Siedlungsgeographie gehört zur Geistesgeographie, obwohl sie sehr stark von den Naturfaktoren abhängt. Aber Dorf und Stadt, Kleinstadt und Großstadt, Villenkolonie, Arbeitersiedlung, Vorstadt und City sind geographische Begriffe, die Zwecken und Ideen entsprechen, die nicht aus der Natur stammen und nicht etwa nur aus natürlicher Bevölkerungszunahme zu erklären sind. Karl Marx, der von einem „ideologischen Überbau" sprach und die Wirtschaft für das einzig Reale und für den „Unterbau" hielt, übersah, daß die Wirtschaft ebenso ihre ideologischen Komponenten hat, daß der Klassenkämpfer absolut nicht reine „Natur" ist, daß andererseits jene Ideen, die sich aus Wirtschaft allein sollen erklären lassen, ihre Selbständigkeit haben, sie entstehen, wachsen aus eigener Wurzel. Jeder geistig schöpfende und schaffende Mensch ist als physisches Wesen von der Wirtschaft abhängig, also auch von der geistigen Bewältigung der Bewirtschaftung eines geographischen Gebietes für die Gesellschaft, der er näher angehört, ob das nun Sammeltätigkeit der Urkultur sei oder Jagd, Fischerei, Nomaden- oder Bodenwirtschaft, Tausch- oder Geldwirtschaft, komplizierte Maschinenbewirtschaftung. Aber der in dieser Gesellschaft Versorgte ist für seine eigentliche Geistesarbeit frei. Der Grad der Freiheit von Naturfaktoren ist dabei verschieden. Denn das Beispiel vom Unterschied des Bauern- und Bürgerhauses zeigt, abgesehen von der natürlichen Abhängigkeit vom Klima, auch im geistigen Zweck einen beträchtlichen Verbindungsbogen — eben über die Wirtschaftsfrage — zur Natur als Spenderin der zum Leben nötigen Stoffe. Die

Differenzierung der Bauprogramme innerhalb der Großstadt (für Verwaltung, Handel, Industrie, Schule, Forschung, Spiel usw.) ist naturferner. Die eigentliche Geistesgeographie geht aber auf die Fragen nach Heimat und Ausbreitung der Ideen, also auch auf geistige Eroberung und Kolonisation. Die Idee ist irgendwo beheimatet, sie wird entsprechend dem Kulturkreis, in den sie eindringt, verfärbt und ein Teil dieser Farbe ist dann naturhaft bedingt. Das Christentum ist in Palästina beheimatet, es erobert die verschiedensten Kulturkreise aller Erdzonen und der verschiedensten Völker, das Christentum ändert sich dabei, so daß eine Karte seiner Ausbreitung im Nebeneinander die sehr verschieden gefärbten christlichen Konfessionen und Sekten, die Missionsgebiete zeigt. Die Verschiedenfarbigkeit des Christentums, z. B. die Forderung eines besonderen deutschen Christentums, scheint die Ideen des Neuen Testaments zu relativieren, denn man muß daraus schließen, dort, wo es beheimatet ist, hat es seine Heimatstönung gehabt und eine absolute Idee steht wohl dahinter, erscheint aber stets relativiert durch den Kulturkreis, der seinerseits wieder durch Naturkomponenten bedingt ist. Man kann das zugeben, denn in diesem Relativismus bezieht man sich dauernd auf ein Absolutes, sonst ließe sich von Relativität gar nicht reden. Diese absoluten Ideen sind im absoluten Geist beheimatet und die Geistesgeographie projiziert — wenn sie kartographisch vorgeht — nicht räumliche Gebilde, sondern sie projiziert räumlich Geist in Orte. Geographischer „Ort“ ist dann, wenn man will, die Psyche des Menschen und vom Aufenthalt des Menschen und der Gesellschaft hängt der Aufenthalt der Idee auf der Erdoberfläche ab. Die Dynamik der Ausbreitung, das Ausbreiten, die Eroberung ist Geschichte; die Statik des jeweiligen Ausgebreitetseins ist Geographie. Die Ausbreitung des Islam hängt von Feuer und Schwert ab, die des Kritizismus von gedruckten Büchern, die der Renaissance von einem ganzen Bündel weltanschaulicher Ideen, die ebenfalls ihre konkreten Vehikel haben mußten. Die Instrumente der Ausbreitung sind

also verschieden, das Ausgebreitete ist die Idee in der Vorstellung der Personen. Die Kulturgeographie zielt auf die Kulturideen ab, also zuletzt immer auf Ideenzusammenhänge, höhere Sinneinheiten, Vorstellungsmuster, die von der Gesellschaft geschaffen und getragen werden. Der Schöpfer einer neuen Idee ist wie ein punktueller Ort, die Kulturgeographie sucht die von da ausgehenden Strahlen und Vektoren und die davon bestrichenen Gebiete als geographische Orte zu umschreiben. Innerhalb des Gebiets einer gleichen Einzelidee, z. B. des Christentums oder Islams, sind noch viele andere Einzelideen verbreitet und manche von diesen kann durch beide Gebiete hindurchziehen, also einen dritten Kreis umschreiben. Hier hat man genau so vorzugehen wie in der Ethnologie, wo die auf Pauspapier gezeichneten Karten der Ausbreitung von einer bestimmten Bogenform und einem bestimmten Lendenschurz, aufeinandergelegt, sich dekken, überschneiden, berühren oder getrennt bleiben. Alle Begriffe der Formenlehre, d. h. der Stile, sind hier anwendbar und die Kulturgeographie, die in ihren Kulturen Einheitlichkeit voraussetzt, mündet in einer Lehre von der Vizinalität figural verschiedener Kulturmuster. Hier kann man von Maßstab reden, weil der (in bestimmten Ideen) gleichbleibende Kulturkreis räumlich wächst oder schrumpft (hier sage ich ‚räumlich", die Größe bezieht sich auf den Raum der Örtlichkeit oder der Region); hier kann man auch von Rhythmus der Kulturgebiete, von der Proportion der Teilgebiete innerhalb des Gesamtkulturkreises sprechen. Räumliche Streuung ist aber nicht identisch mit Streuung im geistesgeographischen Sinn. Eine Karte der Ausbreitung eines Ordens, z. B. der sämtlichen Niederlassungen der Zisterzienser ergibt „räumlich" ein Punktstreumuster auf der Karte. Aber geistig hängen diese „Punkte" als „Orte" zusammen. Genetisch durch Filiationen (Kolonisation), so daß man von der ersten Niederlassung zu den Tochterklöstern Pfeile ziehen kann und eine erste „Gruppe" erhält, und von jedem Tochterkloster zu seinen Tochterklöstern usw. Aber deskriptiv be-

trachtet sind alle diese Orte durch Linien zu verbinden, jedes Kloster des Ordens hängt geistig mit jedem anderen zusammen, auch abgesehen vom Zentralort, wo die Zusammenkünfte der Äbte stattfanden, entsprechend bei anderen Gruppen, z. B. den Jesuiten, wo im Zentralort die Verwaltungszentrale herrschte und Entscheidungen traf.

Bildlich gesprochen besteht die Seele des Menschen aus Schichten wie jene Pauspapiere der ethnologischen Kartographie. Diese Schichten sind wie Pauspapiere transparent. In der Einzelperson bilden sie die Tiefe, die Mächtigkeit, obwohl sie in jeder Schicht wie die in jedem Pauspapier einzutragenden Dinge ihrer Transparenz wegen als Nebeneinander erscheinen. Aber in jeder solchen „Pauspapierlage" hängt der Einzelne (figural) mit seinen Mitmenschen zusammen, er ist da soziologisch eingespannt und in jeder den Papierlagen entsprechenden Seelenschicht anders, er gehört gleichzeitig zahllosen solchen Netzen an. Das Studium der Kulturgeographie deckt diese kaum entwirrbaren Netze methodisch auf, löst sie auf bzw. läßt erkennen, wie sie sich durchdringen und verknoten. Der Einzelne, der einem Orden angehört, ist soziologisch dieser Schicht zugeteilt, aus welcher Gesellschaftsschicht im übrigen (Bauer-, Bürger-, Adelschicht usw.) er hervorgehen möge. Als bäuerischer Mönch in einem adeligen Orden ist er höchst kompliziert mit drei Schichten zugleich verflochten, hört dabei nicht auf, nebst Latein seine Muttersprache zu sprechen und trotz der kosmopolitischen Einstellung seines Ordens Teil seines Volkes zu sein; er ist zugleich vielleicht Gelehrter, vielleicht Politiker, vielleicht beides und noch vieles andere dazu. Und dies alles in dieser seiner Seele mit ihrem Naturell, Temperament und Charakter. Kulturgeographisch aber kann man immer nur eine solche Seite oder wenige auf das eine Pauspapier eintragen, wird also auch die streng geistigen Faktoren getrennt von den psychischen des Naturells und Temperaments des Volkes darstellen. Für die Kulturgeographie und speziell die Geistesgeographie ist der Einzelne

der Träger aller Momente, deren Ausbreitung man sucht, aber nicht der Einzelne ist ihr Problem.

Die Theorie mündet in die Erforschung der Realität, wenn man jetzt ungeduldig fragt, wo also sind diese Kulturkreise, wie heißen sie mit Namen? Das Beispiel eines Ordens mag als Wegweiser dienen. Die Karte der Ausbreitung des Ordens, unterschiedslos mit gleicher Farbe oder durch gleiche Zeichen in die Erdkarte eingetragen, ergibt die Ausbreitung dieser Idee selbst; das ist dann die Idee des Ordensstifters. Die Karte kann zeigen: die Ausbreitung des Ordens innerhalb der Christenheit, die Ordensprovinzen nach Sprache und Volk, diese Karte kreuzt daher die jeweilige politische Landkarte. Je nach der geographischen Lage rekrutiert sich das Kloster auch aus verschiedenartigen Volksschichten. Durch die Ausbreitung verändern sich innerhalb des Ordens immerzu die Proportionen der Sprachen, Völker, Volksschichten, der Bildung und Weltanschauung, der Politik und Frömmigkeit. Geistesgeographisch kann man nur einen jeweiligen Zustand fixieren. Die Kulturgeographie ist an Ort und Zeit gebunden. Der Orden dauert, aber für jedes Stadium hat er eine andere Geographie. Bleibt die Ausbreitung gleich, so ändert sich doch das Wesen des Ordens — mindestens politisch. Der Zisterzienser-Orden hat eine andere Bedeutung gehabt zur Zeit der Kreuzzüge als zur Zeit der Aufklärung. Eine Karte der Idee der Kreuzzüge oder der Aufklärung trägt diese ihre „Namen". Jedes „Pauspapier" hat seinen Titel von seiner sinnhaften Figuralität her. Die Namen also, die wir den einzelnen geographischen Kulturkreisen geben, sind teils historische Namen, sie beziehen sich auf eine Idee, die in ihrer Dauer kurz oder lang, aber innerhalb der unendlichen Zeit einmalig nur in dieser konkret-realen Zeitstrecke herrschte. Die „Dauer" ist übertragbar, die historische Zeit ist es nicht. Man sieht: die Geschichte besteht aus einer Aufeinanderfolge von geographischen Zuständen, die wie die Einzelaufnahmen eines Filmstreifens den Zusammenhang in sich tragen, obwohl sie jedesmal „Zu

stände“ sind. Offenbar fehlt hier noch das geistige Band, das diese Einzelzustände zu einem Verlauf von innerem Sinnzusammenhang eint. Aber um dies Band zu finden, muß man erst jene Einzelzustände haben. Man kann also aus methodischem Grund von der historischen Einmaligkeit und Bedingtheit (der Kreuzzüge, der Aufklärung) vorläufig absehen und sich ganz auf den jeweiligen Zustand einstellen, ohne nach der Datierung zu fragen, so wie wir etwa bei der Urkultur vor allem fragen: wo kommt sie (heute noch) vor, nicht wann entstand sie; ob sie heute noch existiert interessiert in dieser Einstellung nur, weil wir dann die Möglichkeit haben, sie noch im Original und ohne Phantasiegespinste zu studieren. Diese ausschließlich auf die Ausbreitung irgend eines Kulturganzen gerichtete Forschung schafft sich Klarheit durch Abheben der ineinandergewachsenen Schichten der einzelnen Sinndimensionen, bei gleichzeitiger Beobachtung, wie diese sich gegenseitig bedingen. Als ausreichendes Beispiel wähle ich die Kultur der Renaissance. Sie ist erstens als Idee (S^2) ein Zurückgreifen auf Vorstellungen und Ideen heidnisch antiken Charakters bei Aufrechterhaltung vieler mittelalterlicher Ideen, verbunden mit Schöpfung neuer Ideen, sie ist zweitens im „Süden“ beheimatet und vom Klima und der Natur (S^0 und S^1) des Mittelmeergebiets abhängig, drittens innerhalb dieses Klimas vom italienischen Volk (S^1), wie es im 15. Jahrhundert durch komplizierte Mischung von Mittelmeervölkern und Germanen sich ergab, getragen und dann von anderen europäischen Völkern, die ebenfalls einen — ihren damaligen — Mischungsgrad hatten, übernommen. In diesen drei Faktoren ist die Abhängigkeit des Volkes vom Klima die naturwissenschaftliche Frage; das Klima ist zum Teil durch die Wirtschaft veränderlich (Abholzung Italiens). Die Rassenmischung aber hat keine klimatische Ursache, sie hat in der sexuellen Anziehung auch bei Rassenverschiedenheit, in den räumlichen Wandlungen der Völker und Einzelnen ihre Voraussetzung und hängt durch letztere zum Teil mit geistigen Entscheidungen

zusammen, mit Staatspolitik, Handel usw. Die Ideen der Renaissance selbst kann man sich als Möglichkeiten denken, die im absoluten Geist vorausgegeben sind und auf ihre Verwirklichung „warten". Die Verwirklicher, nämlich die Italiener (des 15. Jahrhunderts) — ich lasse die historische Bedingtheit noch beiseite! — greifen ihrer natürlichen Begabung entsprechend diese Idee heraus, holen sie aus dem Reich der Möglichkeit in das der Wirklichkeit herab. Das Volk hat die nämliche Mittelstellung zwischen Klima S^0 und Werk S^2, andererseits zwischen Natur S^1 und Werk S^2, schließlich zwischen Geist S^2 und Werk S^2, die ich früher für den einzelnen Menschen darlegte. Das Volk ist hier der soziologische Kreis — also an sich „Reihe", nicht „Gruppe" —, der an Stelle des Einzelnen gedanklich eingesetzt wird. Volksgeist (Hegel) kann nur die gemeinsame Vorstellungsmasse der Einzelnen sein, die zum Volke gehören, wobei diese Vorstellungsmasse ihren Einheitlichkeitsgrad, ihre „Ganzheit" hat, ohne daß eine abgeschlossene Ganzheit dabei nötig ist, im Gegenteil, dieses Vorstellungsmuster ist ungemein labil und in ununterbrochener Wandlung begriffen (was seine historische Dynamik ausmacht). Volksgeist ist daher allerdings die geistige Seite innerhalb der psychischen Seite des Volksganzen wie es natural gegeben ist. Volksgeist ist aber gar nichts anderes als ein Name für die psychische Basis der Kultur, wenn das genetische Verhältnis gemeint ist.

Allein die Kultur, die in Italien durch italienischen Volksgeist entstand, eroberte Spanien, Frankreich, Deutschland usw. Die Volksgeister dieser Länder erfaßten die südlichen und italienischen Ideen und verwandelten sie in südlich-spanische, in nordisch-deutsche usw. Während das Klima sehr langsam sich ändert, die rassenmäßige Mischung der Völker bedeutend rascher, ist die aufgegriffene Idee an sich von Klima und Volk unabhängig — als Vorstellung allgemeiner Art, die jedem für die Idee durch Intelligenz ausreichend begabten Menschen zugänglich und verstehbar ist, d. h. der Geist emanzipiert sich von der

Natur. Ob die Idee dem fremden Volk ebenso adäquat ist wie dem sie schöpfenden Heimatsvolk der Idee hat man empirisch zu beobachten, nicht durch Vorurteil festzulegen. Schon innerhalb Italiens ist die Renaissance in den einzelnen Landschaften verschieden verfärbt. Nur empirisch läßt sich entscheiden, ob ein Volk, das bald Ideen selbst schöpft, bald von auswärts importiert, in sich einen stabilen Index der Assimilation des Fremden hat, oder ob es sich (sei es mit, sei es ohne Blutmischung) innerlich wandelt, denn auch ohne naturale Blutmischung ändert sich die Rasse in ihrer Qualität, es kommen auch immer andere Volksschichten hoch. Grundsatz bleibt, daß die Ideen selbst in ihrer Allgemeinheit übernational sind, aber schon beim Schöpfervolk, ebenso bei jedem Übernahmevolk eine spezifisch nationale Tönung, die natural bedingt ist, bekommen müssen.

Ein Staat, der über sehr verschiedene Völker sich ausdehnt, hat die Tendenz, allen unterworfenen Völkern ein und dieselbe Sprache und Weltanschauung aufzuzwingen — sanft oder durch Gewalt —, z. B. das Römerreich, das englische Weltreich; hierher gehört der einstige Grundsatz: cuius regio, eius religio. Allmählich wird auch eine Nivellierung eintreten, die späten Enkel sind treue Anhänger des einstigen Unterwerfers geworden und manchmal träumen die Menschen von einem einzigen Reich, das alle Völker umschließt und sie einander assimiliert. Man übersieht dann, daß die Tempi der Faktoren Klima, Menschenmischung und Ideen verschieden sind, daß der jeweilig lebende Mensch, als Kind seiner Eltern und als Enkel aller seiner Ahnen zwischen Klima und Idee gespannt, immer neue, nur ihm, dem neuen jeweiligen Menschen gemäße Werke schaffen kann.

Aus all dem folgt die zentrale Stellung des Begriffs Volk in der Kulturgeographie. Das Volk ist keine konstante Menschenart. Daß die Söhne anders sind als die Väter, erlebt jeder; das Wiedererstehen des Großvaters im Enkel ist nur sehr beschränkt gültig; das Volk besteht also nicht aus zwei sich dauernd ablösenden Generationen. Für die naturwissenschaftliche Kulturgeographie

ist das Volk ein Resultat von Klima bzw. Anpassung und Abstammung, für die geisteswissenschaftliche ist es das Werkzeug des absoluten Geistes, der sich im Volk offenbart. Die Geographie der Ideen verweist auf den Rang, die Werthöhe des Volkes. Die Athener und die Spartaner waren beide Griechen, Athen ist zugrunde gegangen wie Sparta — aber die Menschheit dankt Athen viel, Sparta nichts. „Kultur" (von colere) ist in diesem Sinn „Pflege" des Geistes, soziologische Stützung der geistig Begabten, was auf die inneren Kämpfe der Volksschichten zurückweist. Jene an geistiger Arbeit uninteressierte Schicht, die der Massenkunst huldigt, ist oft der Totengräber der schöpferischen Kulturbegabung eines Völkes und zuletzt kommt alles — nicht auf den Adel schlechthin — sondern auf den geistigen und ethischen Adel an.

Der geistige Adel ist soziologisch eine kleine Schicht derer, die sich mehr als die anderen von dem Zwang der Natur emanzipieren. Sie sind für die Ausbreitung des Geistes die Entscheidenden. Das hindert nicht, daß unter diesen „Rittern vom Geist" immer wieder die Sehnsucht: zurück zur Natur! auftaucht (Rousseau, heute Klages). Schiller nannte das sentimentalisch. Ich meine: die Geistesgeographie kann auch der jeweiligen Verbreitung des dividualen Stiles nachgehen, der sich hinter dieser Alternative von Natur und Geist verbirgt. Es gibt ganze Kulturen, die naturnah, romantisch, dionysisch, andere, die geistesnah, „klassisch", appolinisch sind — aber man bekommt immer etwas Angst vor diesen schlagwortartigen Begriffen, wenn sie ganze Kulturen decken sollen. Doch um die wieder anklingende Stillehre andeutend zu Ende zu führen: die Gesamtheit der gleichzeitigen Kulturkreise kann in ordinaler Ruhe sich befinden — sich wechselseitig bindend durch Völkerrecht — oder in harmonischer Spannung leben. Aus der Tendenz zu harmonischer gelöster Spannung dürfte vieles zu verstehen sein, was aber auszuführen Sache der auf das Wirkliche gerichteten Geistesgeographie ist.

Bei der zentralen Bedeutung, die dem Volkscharakter zukommt, bedarf es hier einer allgemeinen theoretischen Besinnung, wie er methodisch festzustellen sei. Man darf ihn nicht aus der Kunst ableiten, da er ihre Voraussetzung ist. Die Charakterisierung des Volkes durch die Kunst und dann wieder die Erklärung der Kunst aus dem Volk ist ein circulus vitiosus. Die Charakterisierung des Volkes nach den einzelnen Personen ergäbe eine unvollziehbare Summe. Man hält sich daher an Durchschnittsbilder, die man sich vom Volk allmählich auf Grund der eigenen Erfahrung bildet. (Manche halten sich an den Teil unter dem Durchschnitt.) Aber es ist peinlich für ein Volk, auf den Durchschnitt festgelegt zu werden. Die häufigste Charakterisierung dürfte die unwissenschaftliche sein, die politischen Zwecken oder auch nur der Eitelkeit dient: man stellt die Besten des eigenen Volkes den schlechtesten des anderen gegenüber. Da beide keine Verallgemeinerung für das Volk vertragen und nur durch alle Völker durchgehende Schichtungen der menschlichen Qualität verbinden, so daß etwa der Beste des Volkes X dem Besten des Volkes Y näher steht als dem Schlechtesten des eigenen — so ist die Aufstellung solcher Volksbegriffe auch in der Praxis undurchführbar. Aber es ist nicht zu umgehen, auch die psychologische Grundlage des Volksbegriffs zu klären. Man hält sich an „Repräsentanten" im Sinne von über dem Durchschnitt liegenden Einzelpersonen, deren gute und schlechte Eigenschaften man mit gleicher Objektivität registriert, wozu allerdings Leidenschaftslosigkeit gehört. Dieser Begriff von Volkscharakter baut sich auf den Begriffen der Psychologie auf: Naturell, Temperament, Charakter (letzterer nach den fünf Stilarten). Obwohl jeder Mensch psychisch einem Volk angehört, ist er soziologisch mitbedingt. Sprache, Sitte, Brauch, Gewohnheit, näher besehen: alle soziologischen Beziehungen spannen die Person in ein Netz von Benehmen, Lebensauffassung, Weltanschauung, Glaube, durch das sie mit aller Eigenart ihrer Psyche dem Kraftfeld des Volkes, in dem sie lebt, sich von Jugend an assimi-

liert. Sie wird Teil einer schon vorhandenen, entstandenen Ganzheit und hat das größere oder geringere Bedürfnis, sich einzupassen, oder sie wird dazu durch die Übermacht der Umgebung gezwungen. Das geistige Milieu ist nur soziologisch zu erfassen. Für „Volk" als soziologischen Begriff entscheidet für den Einzelnen nicht die Abstammung, sondern die Assimilationsfähigkeit. Der Mensch kann sich als Auswanderer sein „Volk" wählen, er kann vom „Volk" aufgesogen werden. Die Kulturgeographie hat in ihrem naturwissenschaftlichen Teil zu erforschen, wieweit das Volk (als geistige Einheit) durch leibliche Abstammung einheitlich sei, in ihrem geisteswissenschaftlichen Teil, wieweit durch gemeinsame Ideen, die allerdings nicht stabil sind.

4. GEOGRAPHIE VON SINN DRITTER SINNDIMENSION

a) Geographie der Sinnsymbole

Es ist nicht nur nicht zu bezweifeln, daß eine kartographische Darstellung der Verbreitung von Sinnsymbolen möglich und aus systematischen Vollständigkeitsrücksichten zu fordern ist, sondern auch gewiß, daß sie ihren Nutzen und ihren selbständigen Erkenntniswert hätte. Zum Teil würde sie für die Kunstgeographie eine Vorarbeit sein und aus ihr dasjenige vorweg nehmen, was zwar Bestandteil der Kunst sein kann, aber nicht zum Kern der Kunst gehört. So würde die Ausarbeitung eigener Karten für sämtliche Symbolgattungen: Attribute, Embleme, Reservate usw. (vgl. S. 426 ff.) als besondere Aufgabe der Geistesgeographie anzuerkennen sein. Vorläufig fehlen die nötigen Versuche und daher die nötigen Erfahrungen über den Grad ihrer Ergiebigkeit.

b) Die Kunstgeographie

Die Werke der Schmuckkünste sind räumlich über die Erde verteilt. Man kann die Verteilung kartographisch darstellen und

erhält die Standort-Karte. Die Aufzählung durch Inventare, Sammlungskataloge, Kunsthandbücher (Lotz, Dehio) nennt man im engeren Sinne Kunsttopographie. Dazu gehören auch die Angaben, die in der Reiseliteratur, in Reisehandbüchern usw. verstreut enthalten sind.

Da die Werke nicht immer am Standort entstehen, kann man zweitens eine Werkstatt-Karte anlegen, worin die Ateliers eingetragen sind, aus denen die Werke der Ornamentik, Werkzeugkunst, Architektur, Zeichenkunst (Plastik, Malerei, Schriftkunst) hervorgehen.

Da die Künstler nicht immer im Ort der Werkstatt geboren sind, kann man eine Karte der Künstlergeburtsorte zeichnen. Das ist zwar mitunter nichtssagend (Rubens in Siegen geboren), aber, wem z. B. eine kartographische Übersicht der Genies vorschwebt (Kretschmer[1]), der kommt um diese genaue Übersicht nicht herum. Wichtiger ist der geistige Geburtsort des Künstlers. Darunter kann Verschiedenes verstanden werden: der Ort seiner Lehrzeit, also die Schule, oder die Orte der Wanderschaft, also die Landschaft, die seinen Stil bestimmt, was aber beides wieder auf bestimmte Standorte bzw. Werkstätten zurückführt, solange nur aus diesen Kunst hervorgeht. Sobald Kunst privat oder von Staats wegen öffentlich in Kunstschulen und Akademien gelehrt wird, werden diese zu wichtigen geistigen Geburtsorten, falls die Künstler nicht erst recht ihren eigenen Weg gehen. Was aber auf personaler Seite mit leiblichem und geistigem Geburtsort gemeint ist, hat sein Gegenstück auf sachlicher Seite im Wirkungsfeld des Stiles. Man kann auch eine Karte der Geburtsorte von Stilen versuchen, aber erstens stößt das für viele Stile auf unüberwindliche Schwierigkeiten oder mindestens Strittigkeiten, zweitens wäre damit wenig getan. Deshalb sage ich Wirkungsfeld (Kraftfeld). Die Stilgeographie der Kunst setzt Klarheit über die Kunststile voraus. Solange sich die Kunstwissenschaftler noch uneinig sind über

[1] Ernst Kretschmer, Geniale Menschen, Berlin 1929, S. 73 ff.

die Stile selbst, wird jeder sich seine Privatstilkarte machen wollen.

Die Kunststilgeographie ist von der Kunststilgeschichte ebenso verschieden wie die Kulturstilgeographie von der Kulturstilgeschichte. Die Kulturstilgeographie ist die Voraussetzung der Kunststilgeographie, weil die Kunst — ich sage hier allgemein — Funktion der Kultur ist. Der Stil von Kultur und Kunst ist prinzipiell derselbe[1], weshalb man hier auch die einfacheren Worte Kulturgeographie und Kunstgeographie benutzen kann. Hat die Kultur in sich einen Einheitsgrad — Gleichformigkeit und Gleichsinnigkeit ihrer Figuren und Muster —, dann ist die zugehörige Kunst in diese Gleichformigkeit und Gleichsinnigkeit automatisch eingebettet. Was beide unterscheidet ist klar: Kultur braucht keine ästhetische und stilistische Prägnanz und braucht den freien Rest nicht als Symbol des Sinnes S^2 zu formen; Kunst muß dies ihrem Wesen nach. Kunstgeographie ist immer Geographie des Stiles. Wer auch die Werthöhen eintragen wollte, bekäme eine schwer herstellbare und von Subjektivität kaum freie Reliefkarte der Wertausbreitung, ein Gedanke, mit dem sich wohl nur spielen läßt.

Von der Standortkarte ausgehend kann man durch radiale Strahlen von den Werkstätten aus ein Ausbreitungsgebiet der einzelnen Werkstatt festlegen, was nicht immer zu wertvollen Ergebnissen führen muß. Wer z. B. die Ausbreitung der Gemälde von Ph. Wouwermanns aufzeichnen wollte, hätte nichts als eine Reisekarte in der Hand für den Fall, daß er sich vornimmt, alle Wouwermanns zu sehen, die etwa Hofstede de Groot in seinem Verzeichnis anführt. Aber was ich meine ist jedem geläufig und wird auch ohne Kartographie dauernd geübt. Es gibt Kunst-„historiker", die das Schwergewicht auf die kunst„geographi-

[1] Gewiß wird man häufig innerhalb des gleichen Kulturkreises auch Schichten finden, die mit einem zu dieser Zeit bestehenden Kunststil nichts gemein haben, ja ihn ablehnen und bekämpfen, aber dann ist die Kunst eben nicht Ausdruck dieser Schichten, wohl aber anderer, auf die es entwicklungsgeschichtlich ankommt.

sche“ Frage der Schulzusammenhänge legen. Dies bedeutet die Gruppierung der Werke nach Werkstätten und Werkstattfiliationen, sowie die Zusammenfassung der Werkstattgebiete zu Wirkungsfeldern der Stile. Als Beispiel erinnere ich an die Bemühungen, die romanische Baukunst, besonders die in Frankreich, geographisch nach Schulen aufzuteilen. Schule bedeutet hier Wirkungsfeld, also das Gebiet, das von mehreren stilistisch zusammenhängenden Werkstätten beherrscht wird. Denn der Künstler kann in einem Ort A geboren, in einem Ort B in die Schule gegangen sein, durch das Gebiet C wandern, im Ort D sich niederlassen, dann aber durch Aufträge und Berufungen seine Werkstatt nach E, F usw. verlegen. Während dieses Weges entstehen von den einzelnen Werkstätten aus Werke, die ihrerseits in den Orten D', D" usw. E', E", F', F" usw. gruppenweise (d. h. radial an die Werkstatt gebunden) um D, E, F liegen, andererseits erzieht der Künstler in den einzelnen Werkstattniederlassungen Schüler und die Werke selbst werden zu selbstwerbenden Vorbildern, woraus sich ein Netz ergibt, das kompliziert aussehen mag und doch schon eine starke Vereinfachung der realen Vorgänge bedeutet. In dieser Überlegung ist alles Dynamische historisch zu verstehen. Aber man kann das Feld als Ganzes zugleich als Ergebnis, d. h. statisch, und mithin rein geographisch ansehen, man kann vom eigentlich Historischen vorläufig abstrahieren. Zu diesem Schema der ursprünglichen Stilverbreitung kommt ein weiteres Netz der Stilwanderung für die Mobilien, aber auch für alles, was die Stilidee weiter trägt: für den Künstler selbst, für die Künstlertruppe, für Reiseskizzen, Entwurf, Modell, sowie Wahrnehmungserinnerung, Wahrnehmungsvorstellung (vom Hörensagen), wobei manches Vorbild eine Verzerrung, manches eine Fortbildung der in ihm enthaltenen künstlerischen Ansätze erfährt. Der Stilzusammenhang ist darin gelegen, daß bei immer etwas veränderten Aufgabenstellungen die stilistische Gesinnung eine gewisse Konstanz hat. Die Gleichheit des Stiles ergibt sich analytisch aus der for-

malen Verwandtschaft durch gleiche oder teilgleiche Figuralität, Dividualität, Ordinalität, Vizinalität und Harmonialität.

Man darf von einer Stilkartographie viel Klärung erwarten. Eine Eintragung der Kirchengrundrisse unmittelbar in die Karte oder der Querschnitte oder ganzer axonometrischer Außenansichten läßt die Ausbreitung, den Schulzusammenhang mitunter überraschend deutlich werden — man muß eben die stilistisch zusammengehörigen Bauten aussuchen[1]. Jedes Sachgebiet stellt vor neue technische Schwierigkeiten. Wie eine Kartographie für Plastik und Malerei auszusehen habe, ist meines Wissens noch nicht deutlich. Leichter sind Karten für Ornamente und Werkzeugkunst, auch für Keramik herzustellen, man kann Musterbeispiele aussuchen oder Zeichen erfinden. Immer wird die Klärung der Begriffe und vor allem die Erfassung der Typen vorausgehen müssen. Immer wird auch hier das durchsichtige Papier gewählt werden müssen, damit man verschiedene sich überschneidende gleichzeitige Stilkreise übereinanderlegen kann bzw. verschiedene aufeinanderfolgende historische Stadien.

Diese Aufeinanderlagerung verschiedener Stile auf den nämlichen Ort führt zu den eigentlichen Problemen der Kunstgeographie. Denn die Kartographie wird immer nur eine stumme Geheimschrift bleiben, die das, was der Zeichner der Karte meinte, wie eine analytische Gleichung in sich enthält, die „diskutiert" werden muß, dann erst lebendig wird und mehr herausgibt, als der Zeichner selber ahnen konnte. Jenes Übereinander von Stilschichten könnte sehr wohl den Charakter in sich unzu-

[1] Alte Kartographie zeigt sehr oft solche Stadt-, Burg-, Klosteransichten unmittelbar in die Ebene geklappt, aber ohne Rücksicht auf Stilzusammengehörigkeit. Neuerdings lebte dies in der schönen Karte Deutschlands von Koch (Darmstadt) wieder auf. Wissenschaftlich ging besonders Puig y Cadafalch der kartenmäßigen Darstellung dieser Art nach. Mertens gab in seiner Denkmalskarte eine sehr interessante Übersicht (schon 1843) mit Zeichen für das Alter der Bauten und Farben für Schulen. Fried. Wilh. Deichmann hat in einer Dissertation (Halle): Versuch einer Darstellung der Grundrißtypen des Kirchenbaus in frühchristl. und byz. Zeit im Morgenlande auf kunstgeographischer Grundlage, Halle 1937, die Kirchengrundrisse des Ostens auf mehreren Karten eingetragen und dies verworrene Gebiet ungemein geklärt.

sammenhängender geologischer Ablagerungen haben, aber meist darf man annehmen, daß der Ausdruck Schicht irreführend ist, es sind Samenkörner verschiedener Art, die in einem gemeinsamen neuen Humus ihre neue Heimat finden und innerlich zu einer Einheit zusammenwachsen. Man spricht vom genius loci. Die naturwissenschaftliche Einstellung wird „Humus" mit „Blut und Boden" übersetzen. Die geisteswissenschaftliche wird die Einheit und ihre Quelle im Soziologischen suchen. Beide haben Recht und ergänzen einander. Natur S^1 und Gesellschaft S^2 sind Voraussetzungen, die Kunst ist die von ihnen abhängige Variable. Nur darf man Natur und Gesellschaft nicht koordinieren, sie sind verschiedene Stufen entsprechend den Sinndimensionen, und die Natur ist langsamer in ihrem Wandel als die Kultur. Der reale Vorgang ist an Städten anschaulich. Ansiedlungen verdrängen die einst unberührte Natur. Hat die Gemeinde in ihrer eigenen Mitte einen Künstler, dann kann er das erste künstlerische Bauwerk in dieser Niederlassung schaffen; das wäre der reinste Fall der genius loci und er bliebe rein, wenn die Gemeinde stets ihre eigenen Künstler unter den eigenen Bewohnern fände und diese nie über die Stadtgrenze sähen, sondern nur an das anschlössen, was der erste Künstler dieser ihrer Stadt bot. Im Gegenfall ist der erste Künstler fremd und alle folgenden auch, jeder aus einer anderen Stadt. Dann kann entweder jeder etwas Neues bringen und es entsteht ein uneinheitliches Konglomerat oder das Bedürfnis nach Stil und Harmonie leitet alle folgenden Meister an, aus dem heraus, was sie vorfinden, assimilierend das Neue zu schöpfen. Der erste Fall enthält den naturhaften Faktor in der Form der Konstanz, der zweite in der Form der Inkonstanz. Der erste Fall enthält aber ebenso wie der zweite den gesellschaftlichen Zusammenschluß: der Künstler steht seinem Besteller und Kritiker, dem ganzen Stadtpublikum mit der Verantwortung gegenüber, nicht sich, sondern sie zu „porträtieren". Diese unausgesprochene Forderung des Bestellerkreises, der Gesamtheit der Kunstempfäng-

lichen, in deren lebendiges Netz der Künstler hineingerät, ist der genius loci. Aber dieser Ortsgeist seinerseits ist naturhaft bedingt durch alles, was die Kultur des Ortes naturhaft beeinflußt. Dies ist in der Kulturgeographie erledigt. Wenn aber die ausgestreuten Samenkörner sich in jeder Stadt assimilieren — wenn! —, dann geschieht dies durch den Wunsch nach Stil. Wenn dagegen das neue Korn nicht anpassungsfähig ist, dann wächst ein fremder Baum heraus, aber er kann mit der Zeit sich aussamen und den alten Bestand verdrängen. Vielleicht schimpfte damals die ganze Stadt über das neue Gebäude; — hundert Jahre — vielleicht schon fünfzig Jahre später ist es Heimatkunst. Genius loci ist Erziehung und Gewöhnung des Geschmacks eines sozialen Ganzen, Tradition, Konservativismus, vielleicht Mangel an Elastizität, aber, was man auch sagen will, — Stilwille.

Die von auswärts kommenden Künstler kommen aus beschränkter Ferne, und je größer die Ferne, um so seltener wird der Fall. Die Nachbarstädte, die Nachbarprovinzen sind die Bezugsquellen von Künstlern und für diese selbst Quelle der Anregungen und Einflüsse. Diese sucht der auf Schulzusammenhänge lauernde Forscher. Das Suchen nach Einflüssen und Schulen mündet in der Problematik des Nationalen. Das Volk, die Geographie des Volkes steht im Mittelpunkt dieser Betrachtung. Soweit über die zuerst als künstlerisch autark fingierte Stadt hinaus, d. h. in den Nachbarstädten der Provinz die gleiche Volksgemeinschaft herrscht, sind die einzelnen Städte nur Knotenpunkte eines gemeinsamen Netzes von Fäden, die in sich verwandt und gleicher Herkunft sind. An Stelle der Autarkie der Stadt tritt die des Stammes, der Provinz, Landschaft, Region, des Volkes.

Aber diese Autarkie hat ebenfalls ihre Lücken. Durch politische Zersplitterung geraten Teile des Volkes unter die Verwaltung von Nachbarstaaten und die Staatsgrenzen, die so rasch sich verschieben, ändern die Begriffe: fremd und eigen. Dies gilt

aber auch ohne Staatsgrenzen. Eine kontinuierliche Abnahme der Verwandtschaft zu westlichen Orten tritt ein, wenn man nach Osten schreitet, und zugleich eine zunehmende Verwandtschaft zu östlichen Orten und ebenso von Nord nach Süd. Vorausgesetzt, daß nicht eine Art Sperren Grenzen ziehen. Beides sind Themata, auf die sich die Kunstgeschichte bereits eingestellt hat[1]. Man hat auch hier zu unterscheiden, ob die Grenze der Autarkie in natürlichen Sperren liegt — Vergletscherung in der Eiszeit (wodurch die wichtigsten Inzuchtzentren der Urkultur entstanden), Wüstengürtel, Gebirge, Flüsse, Steppen — oder in künstlichen Sperren (S^2) durch Sprache, Staatsgrenze, konfessionelle Grenze, kurz Kulturkreisgrenze als räumliche Linie oder Landstreifen. Die Beobachtung, daß Meere verbinden, ist wichtig (Gerstenberg). Wo die künstlerische Autarkie eines Volkes durchlöchert ist, kommt alles darauf an, ob es das Fremde als Lehngut sich assimiliert oder ob es sich dem Fremden unterwirft. Kolonialkunst geht auf Unterwerfung neuer Gebiete unter die Kunst der eigenen Heimat aus, bekommt aber trotzdem einen fremden Einschlag.

Es ist überhaupt bei allen diesen Überlegungen damit zu rechnen, daß ja auch in der Heimat und im autarken Kunstgebiet jedes neue Werk ein wenig anders wird, als die bisherigen waren. Die Stabilität des genius loci ist eine nur relative Stabilität. Für die Auseinanderhaltung der natürlichen, langlebigen Faktoren und der Bedeutung des Einbruchs der Eroberer lassen sich einige generelle Linien zeichnen.

In Europa erlebt der von Deutschland aus nach den vier Himmelsrichtungen Reisende als Kunstempfänglicher vier verschiedene natürliche kunstgeographische Regionen.

Die Mitte der Südkunst bildet das mittelländische Meer, das man von uns aus als Südmeer bezeichnen sollte. Memphis, Kreta, Athen, Rom, Byzanz sind Einzelorte verschiedener Sta-

[1] Ich verweise auf Kurt Gerstenberg, Ideen zu einer Kunstgeographie Europas, Leipzig 1922 (in Hans Tietze: Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 48, 49).

dien einer Kunst, die von der Wahrnehmung ausgehend similistisch schafft, wo es sich um Bildkunst handelt, die anthropomorph und harmonisierend eingestellt ist.

Die Mitte der Nordkunst bildet die Ost- und Nordsee, die man zusammen von uns aus als Nordmeer bezeichnen sollte. Die umgrenzenden östlichen Küstenstreifen, weiter Norddeutschland, Dänemark, Niederlande, Nordfrankreich bis zur Bretagne, England, Irland, Skandinavien bilden einen Länderring, dessen Kunst von der Vorstellung ausgeht — Vorstellung im oben definierten Sinn (S. 660) —, die kristallomorph und disharmonisierend vorgeht, welche die sinnleere Form (also auch das Ornament) als Ausdruck absoluter Freiheit kennt und pflegt und in der Bildkunst sich von Similismus unabhängig fühlt.

Dieser Gegensatz ist klimatisch erklärbar, ist oft erörtert; ich verweise nachdrücklich auf Schnaases Kapitel über die Karolingische Kunst, wo schon 1843 Gedanken auftauchten, die vergessen wurden, weil damals die Südkunst die theoretisierenden Köpfe beherrschte[1]. Denn obwohl Nordkunst am Nordmeer, Südkunst am Südmeer beheimatet sind, dringt einmal die Nordkunst als Romanik vor bis nach Spanien und Sizilien, einmal die Südkunst als Renaissance bis nach England, Norwegen und Schweden. Jedesmal beobachtet man auf diesem geistigen Eroberungszug die Verfärbung im „Kolonialland" des Stiles; auch dies ist ein stehendes, mit den Gast- und Wanderkünstlern verbundenes Thema, das ich übergehe. Die Übergänge von Süd nach Nord sind so stetig, daß man kaum sagen kann, wo der Süden aufhört und der Norden anfängt. Für Süddeutschland ist die Zugehörigkeit zum nördlichen Kunstkreis oft genug sehr zweifelhaft und man beginnt jetzt die nordische oder germanische Kunst von der deustchen zu trennen, die eine eigentümliche Mittelstellung hat. Etwas Ähnliches gilt auch für Burgund. Zu

[1] Schnaases Gedanken werden wieder lebendig bei Alois Riegl und W. Worringer und dann maßgebend für die richtige Beurteilung der deutschen Kunst, z. B. bei Oskar Hagen, Deutsches Sehen, München 1920.

dieser Spannung von Nord zu Süd kommt darübergelagert die von Ost und West.

Die eigentliche Ostkunst ist die slavische Volkskunst in Rußland, Polen, der Tschechoslowakei und dem nördlichen Jugoslawien. Die unbewußte Triebhaftigkeit und das Schwelgen in Gefühlen verbunden mit Irrationalität und einer relativen Chaotik mögen zur psychischen Grundlage gehören. Wie alle Volkskunst ist die Ostkunst konservativ.

Die eigentliche Westkunst hat ihre Mitte in Frankreich, sie ist ausgesprochene Herrenkunst, auf Wille und Ratio aufgebaut, auf hohe Qualität, auf das Delikate, Nuancenreiche eingestellt und zu raschen Wandlungen des Geschmacks bereit.

Man könnte Europa schematisch durch ein Gradnetz von Breitenkreisen und Meridianen zerlegen und jedem Viereck seinen schematischen Spannungsgrad zwischen den vier Weltrichtungsstilen zuteilen. Aufgabe der Kunstgeographie wäre es, diese schematische Aufteilung durch die empirisch zu erforschende zu ersetzen. Wie in Europa der Grad der geographischen Gegliedertheit sowohl an der Küste wie durch Höhenzüge im Binnenlande sich nach Westen mehr geltend macht und der Unermeßlichkeit der östlichen ebenen Landstrecken gegenübersteht, könnte man nach Westen zu eine Zunahme der Stammesstile und der Bereitschaft zu Herrenkunst beobachten. Aber auch hier wandert die Westkultur erobernd nach Osten, so die Gotik — freilich auch nach Norden und Süden, aber sie stammt vom (nördlichen) Westrand — so auch der Klassizismus, der auch ursprünglich englisch ist und bis Petersburg vordringt. Aber während für die Russen die Westkultur — für sie die französische und deutsche — stets ein Problem war, ein Fremdes, wogegen sie sich wehrten, scheint für den Westen ein solches Sichwehrenmüssen gegen russische Weltanschauung erst seit kurzer Zeit nötig geworden zu sein. Früher blieb die eigentliche Ostkunst ohne expansive Tendenz. Die Herrenkunst der Polen scheint meist an Frankreich orientiert zu sein.

Man kann diese vier Stile mindestens um die Unterscheidung einer Südostkunst in Europa bereichern, die byzantinische Kunst. Sie drang gegen Rußland nördlich vor und überstrich strahlenförmig ganz Europa, sie ist Mittelmeerkunst, aber in östlicher Färbung.

Wie diese Begriffe sich innerhalb Europas anwenden lassen, könnte nur durch viele Beispiele klar gemacht werden. Aber man vergegenwärtige sich, daß, wo immer man sich in deutscher Kunst von einem Standort aus umsieht, man die Himmelsrichtungen als Faktoren des Stiles festlegen kann. Von Burgund über das Elsaß, über Schwaben, Bayern nach Österreich, Zips, Siebenbürgen erlebt man auch im Kunstcharakter immer spürbare Schritte von Abnahme des im französischen Sinn „Kultivierten" und Zunahme des Bäuerischen. Die Reihe Pacher, Dürer, Cranach ist eine Süd-Nord-Reihe im geographischen und kunstgeographischen Sinn. Derselbe Ort ist je nach dem, von wo man ihn beurteilt, mehr westlich oder mehr östlich, mehr nördlich oder mehr südlich, aber es bleibt die eigentümliche Kontinuität der Verfärbung.

In jedem Einzelfall wird man zu unterscheiden haben, ob bodenständige oder fremde Kunst vorliegt. Die Kunst am Hofe Karls IV. in Prag ist von Südwesten kommend, sie ist zwar geographisch östlich aber kunstgeographisch eine vom Südwesten stammende Ablagerung auf östlichen Grundton, der gelegentlich durchschlägt; Verhältnisse, die von diesem bekannten[1] Einzelbeispiel aus dazu führen, die nämliche Frage überall zu stellen.

In jedem Einzelfall kommt zu der allgemeinen Orientierung nach Meridian und Breitengrad das Klima hinzu, das auf die Natur der Künstler wirkt, auf die ihres Publikums (das an diesem Ort aufwächst und auch wenn der Künstler aus der Fremde

[1] Im einzelnen ist darüber sowohl bei M. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, XXII, Wien 1901, S. 35, wie bei Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, nachzuschlagen. Bei Letzterem S. 58. Aber die Unterscheidung von West- und Ostkunst geht als roter Faden durch Worringers ganzes Buch.

kommt, seinen Ortsgeschmack geltend macht) sowie auf die Natur als Vorbild der Bildkünste. Die Schulbeispiele dafür sind Florenz und Venedig, Flandern und Holland. Aber man weiß längst, daß jede Gegend ihre Farbe hat — Farben im wörtlichen und übertragenen Sinne. Paris und München haben je ihre eigene Herbstfarbe. Es gibt Orte von getrübter und solche von klarer Atmosphäre in jedem Breitengrad, was jeweils von der Höhe über dem Meeresspiegel, von Trockenheit und Feuchtigkeit der Luft, von Trübung durch Industriegase abhängt. Städte in Talkesseln haben ihre eigene Luftstimmung; Bewohner der gleichen Gegend haben eine gemeinsame Feinfühligkeit für Nuancen (Delft, Venedig, Paris), mitunter auch eine gewisse Grobheit oder Stumpfheit.

Diese lokalen klimatischen Faktoren legen sich über das Netz der Breiten und Längengrade. Aber die Bedeutung des Netzes ist auch an die gegebene Konfiguration gebunden. In Asien bedeutet Ost und West das Gegenteil von dem, was es in Europa ist. Dort ist der Westen slavische Volkskunst und der gegliederte inselreiche Osten hat die willentliche Herrenkunst. Indien ist kunstgeographisch zwar im Ganzen Südostkunst, aber ungemein differenziert. Mesopotamien und Arabien sind für Asien südwestlich[1]. Der in die europäische Südkunst vordringende Islam bringt asiatische Südwestkunst, bildloses Ornament, kristallomorphe Physiognomie, durchsetzt mit großartiger Rationalität und dabei phantastischer Textur. Das Beispiel des Islam führt zu der geisteswissenschaftlichen Kunstgeographie im engsten Sinn.

Die Kunst ist psychognomisch Ausdruck von geographischer Lage, von Klima und Natur des Volkes; sie ist zugleich Symbol des Volkes, weil sie Symbol der „Sache" ist und weil die Sache psychologisch gesehen Werk, also Vorstellung des Volkes ist.

[1] Josef Strzygowski, der den Mut hatte, den geographischen Gesichtskreis auszudehnen, hat in seinem Buch über Asien eine Aufteilung der Kunstkreise vorgenommen: Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung, Augsburg 1930, S. 345.

Die Kunst ist unmittelbar Symbol nur der Sache, mittelbar des Wunschbildes, das dem Volk von sich selbst vorschwebt. Die Kunst porträtiert (psychognomisch, und zwar symbolmimisch) ihr Volk. Es ist also gar nicht nötig, daß jeder Grieche ausgesehen habe wie seine Götter. Demosthenes und Sokrates sahen anders aus und waren reine Griechen — geistig, denn ich rede jetzt vom geistigen Faktor: was sie ihrer Ahnenreihe nach materiell waren, mögen die naturwissenschaftlichen Rassenforscher unter sich ausmachen; denn daß die antiken Griechen besonders reinrassig waren, ist nicht anzunehmen.

Die gesamte Kultur als geistiges Muster von Vorstellungen enthält Sinn aller vier Sinnrichtungen. Weil die Kunst Symbol dieser Ganzheit ist, die sich in jedem Werk S^2 spezialisiert, enthält sie Zusammenhänge mit der Weltanschauung, Philosophie, Religion des Kulturkreises und ebenso mit allem, was in die Soziologie fällt, auch wenn sie nicht direkt nachweisbar sind. Der Architekt, Bildhauer, Maler usw. muß nicht die wissenschaftlichen und philosophischen Werke seines Volkes studieren, um dann sozusagen „daraus" Kunst zu machen. Er lebt, ohne es zu wissen, im Bannkreis sowohl dieser Anschauungen wie aller übrigen, die miteinander verflochten sind, so daß die Berührung des Netzes in jedem Punkt das ganze Netz berührt, wie ein Spinngewebe überall erzittert, wenn ein Punkt beunruhigt wird. Die Karte der Ausbreitung der Religionen trennt zugleich Kunstkreise: Islam — Christentum; orthodoxe Kirche — katholische Kirche; katholische Konfession — protestantische — usw. Es ist wahrscheinlich genug, daß im Protestantismus der nördliche Kunstkreis sich neu durchsetzt (Vorstellungskunst, Ornament, Bildfeindschaft), und bezeichnend, daß der Islam trotz seinen Verwandtschaften mit der europäischen Nordkunst über eine gewisse Grenze nicht vordringt. Die Verwandtschaft ist äußerlich gesehen, wenn man sagte, Ornament hier (Irland), Ornament dort. Schnaase hat in jenem angeführten Kapitel über karolingische Kunst Hypothesen aufgestellt, an die ich erinnere, allgemeine

Thesen über die Kunst von Völkern, die eine schriftliche Offenbarung haben. Ich kritisiere nicht — die Tendenz, die dahinter steht, ist vorbildlich.

Hiermit gelange ich innerhalb der Kunstgeographie zu der Streitfrage, ob Kunstwissenschaft sich auf Kulturwissenschaft aufzubauen habe. Für Schnaase, der noch mit der Romantik zusammenhängt und von Hegel berührt war, obwohl er sich von ihm abwandte, blieb die Forderung, Kunst und Kultur zugleich zu sehen, selbstverständlich. Er hinterließ in seiner Kunstgeschichte ein Vorbild, das die Sehnsucht nach dieser innigen Verbundenheit wach erhielt, wenn heute auch viele nur Bücher der letzten 30 Jahre lesen (woraus man eine neue Generationentheorie wissenschaftlicher Moden entwickeln könnte). Aber es gibt Zwischenglieder. Vor allem Max Dvořak, der selbst Schnaase vorwarf, bei ihm stünden die Kulturgeschichte und Kunstgeschichte nebeneinander wie zwei Räder, aber der Transmissionsriemen sei verloren gegangen. Man kann Kulturgeographie so betreiben, daß man die Kunstgeographie wegläßt — so sind Schnaases kulturwissenschaftliche Kapitel gehalten, so steht es überall, wo umgekehrt die Kunst in Form der Undsumme der Kulturgeschichte angehängt wird. Man kann Kunstgeographie zusammen mit Kulturwissenschaft betreiben und dann ist sie Ikonographie und „höhere" Ikonographie wie in den Büchern von Ollendorf[1], wo aber die Beziehung zur Kunstgeographie noch nicht herausgearbeitet ist. Man kann drittens Kunstgeographie treiben, ohne Kulturwissenschaft explicite einzubeziehen.

Dies war die Mission von Heinrich Wölfflin. Wer die Form als das Zentrale der Kunst begriffen hat, der kann auf die geographischen — auch auf die historischen — Sinnzusammenhänge eingehen, er muß nicht, weil für den Kunstempfänglichen, der nicht bloß ästhetisch sieht, der Kunst als Kunst sieht, die Form alles sagt. Sie ist Symbol für das in der Sache Steckende. Man

[1] Max Ollendorf, Andacht in der Malerei, Leipzig 1912, Liebe in der Malerei, Leipzig 1926.

kann durch Vervollständigung der Sachkenntnis oder Sachenkenntnis auch das Kunstwerk als Kulturdokument vollständiger verstehen. Aber alles, was drum herum aus der Kultur heraufbeschworen wird, und was wir über Kriegführung, Jagdgebräuche, Zeremonien unverständlicher oder vergessener Art zu einem Bilde hinzu erfahren (C. Justi), ersetzt nicht, was die Form unmittelbar und unabhängig vom Thema sagt. Kunstwissenschaft ist ohne Kulturwissenschaft eine Reduktion auf das Wesentliche. Aber Kunstwissenschaft ohne Kunst, und das bedeutet ohne Analyse der Form, ist überhaupt keine Kunstwissenschaft. Sie ist Kulturwissenschaft, erläutert an Kunstwerken; daß die Beispiele Kunstwerke sind, ist dabei ganz erfreulich, aber einfache Kulturwerke S^2 täten dann den nämlichen Dienst.

Jede Kunst porträtiert im Sinne der Symbolmimik ihr Volk und ihre Volksschicht. Volkskunst als Kunst der Bauern, Jäger, Fischer, Kleinhandwerker verbindet alle Völker. Aus ihr wächst mit den soziologischen Schichten der Herren, der Kirche, der Mönche, der Städter usw. die Schichtkunst in jedem Volke anders. Auch die Herrenkunst ist als Schichtkunst durch alle Völker vorhanden. Auch der Kitsch der Massenkunst ist in diesem Sinn kosmopolitisch; d. h. auch er geht durch alle zivilisierten Völker, aber wie die Herrenkunst ist auch er überall national gefärbt. Man mag das auch an jenen Stilströmungen studieren, die zur Herrenkunst gehören und doch einen Einschlag von Kitschgesinnung haben, z. B. das spezifisch Deutsche bei den Nazarenern, das spezifisch Englische bei den Präraffaeliten.

Die Kunst der Völker im Sinne des Nationalen studiert man an ihrer Quelle in der Volkskunst. So ist das Unterscheidende der Stämme, des Fränkischen und Niedersächsischen, Rheinischen, Alpenländischen, zuerst im Bauernhaus und in allen Äußerungen der Stammesvolkskunst psychognomisch ausgedrückt. Andererseits bietet der Unterschied der Herrenkunst verschiedener Völker einen ergänzenden Beitrag zur Kenntnis des Nationalen, weil das Problem in die höchste Wertlage verschoben ist und der

geistige Adel sich meist auch in der Kunst der sozial herrschenden Schicht ausdrückt. Emporkömmlinge bringen selten Adelskunst, Eroberer auch nur manchmal; und mitunter erzeugt die zur politischen Herrschaft gelangte Schicht erst in ihren Nachkommengenerationen den Adel, der die Kultur trägt —. Der Vergleich der Herrenkunst verschiedener Völker führt zu einer Rangordnung auf künstlerischem Gebiet. Es ist möglich, daß eine gute Bauernstube qualitätshöher ist als die Wohnung eines hohen Beamten der herrschenden Schicht — dann ist entweder diese eben qualitätslos oder nur dieser Beamte hat keine künstlerische „Kultur", d. h. hier Kultiviertheit; er kann dann nicht als Vertreter der Qualitätsschicht gelten. Die verschiedene künstlerische Rangstufe der Völker kann vielleicht nur an dem Grad ihrer soziologischen Differenzierung liegen. Daß die Dinarier des Balkans „nur" Volkskunst haben, keine Stadt- und Großstadtkunst, liegt nicht daran, daß sie unbegabt sind für Kunst, sondern daß sie ein ländlich lebendes Bauernvolk sind. Mit der Differenzierung der Volksschichten ist nebst dem Entstehen hoher Kunst auch das von Kitsch verbunden, weil dann erst die Abnehmer der Massenkunst soziologisch sich auskristallisieren.

Das Nationale in der Kunst hat als weitere Komponente die Verlegung des Schwergewichtes auf Sinn oder Form[1]. Dies berührt sich mit der geographischen Unterscheidung europäischer Nordkunst und Südkunst. Auch die Westkunst ist stark formal fundiert. Sie ist aber darin zu verschiedenen Zeiten verschieden. Caen oder Chartres sind nordisch, der Louvre ist westlich und die großartige Klarheit und Platzverschwendung im Umkreis des Louvre ist Fortsetzung römischer Caesarenkunst. Es genügt nicht die Einteilung in Sinnvölker und Formvölker, sonst kämen viele Völker in eine gemeinsame Schublade, die wenig miteinander zu tun haben. Das Deutsche der deutschen Kunst und das Italienische der italienischen Kunst ist nicht er-

[1] Ich habe versucht, dies etwas ausführlicher darzustellen in: Kunst und Nation (Der Deutsche und das Rheingebiet), Halle 1926.

schöpfbar mit ihrer Festlegung auf einen historischen Stil, auch nicht, wenn er dort beheimatet ist, obwohl das schon ein erster positiver Schritt zur Beantwortung der Frage ist. Man hat allerdings erlebt, daß das spezifisch Italienische, nämlich die Renaissance, Deutschen zugeschoben wurde, indem man die großen Italiener materiell aus nordischen Familien ableitete[1], daß aber dann doch von anderen die Renaissance in Deutschland wieder als völlig undeutsch erklärt wurde. Daß deutsche Kunst nordisch ist und nicht auf die Provinz des Schönen sich einengt, kann als genügend erwiesen gelten, sie umschließt das Disharmonische, Düstere, Tragische, Verzerrte, wo immer der Sinn es fordert. Aber diese notwendigen Merkmale sind nicht hinreichend.

Manche Forscher fügen zu der Feststellung, daß der Seinsstil der Renaissance in Italien entstand, der Werdensstil der Gotik im Norden, hinzu, daß jeder nach Deutschland importierte Stil in Werdensstil umschlagen muß, also die Renaissance in Deutschland „malerisch" werden muß, daß umgekehrt jeder nach Italien importierte Stil Seinsstil wird; und so reden solche Forscher von der italienischen Gotik als wäre sie bereits Renaissance, wobei sie einfach vor der anderen Figuralität die Augen schließen. Andere Thesen besagen, daß in Deutschland nur alle Spätstilphasen dem deutschen Wesen entsprechen. Wie sie sich damit abfinden, daß Deutschland die Hochromanik in Bau- und Bildkunst ganz aus sich allein heraus geschaffen hat, wird von ihnen nicht verraten. Daß im Spätmittelalter in Frankreich, Spanien, England, den Niederlanden der Spätstil ebenfalls eine Fülle extremer Lösungen aufweist, wird teils dadurch abgeschwächt, daß man dekretiert, diese Werke sind Schöpfungen von Männern, die germanisches Blut in sich hatten, was niemand — außer für England — nachweisen kann, teils dadurch, daß man erklärt, so extrem wie die deutschen Beispiele seien sie doch nicht. Bei der ersten dieser beiden Thesen ist zu unterscheiden, ob es sich um die Mitarbeit deutscher Künstler als Gastkünstler handelt,

[1] Ludwig Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905.

deren Namen und Anteile an den Werken historisch überliefert sind (Architekten in Burgos[1]), oder um die unbestimmte, gefühlsmäßige Behauptung, die Künstler, die extremen Spätstil in Spanien usw. schufen, müssen germanischer Abstammung gewesen sein, weil sie extremen Spätstil schufen. Das ist ein circulus vitiosus. Die zweite These ist interessanter, sie hält sich an die Sache und kann sich darauf stützen, daß die deutsche Kunst tatsächlich in den Spätphasen sehr konsequent und hemmungslos die Probleme des Werdensstils bis zum Äußersten verfolgte. Im Spätmittelalter ist unter manchen anderen Meisterwerken die Annakirche in Annaberg ein solches Beispiel. Aber die gleichzeitige Kapelle Heinrichs VII. in London geht innerhalb englischer Entwicklung, also mit anderer Figuralität, genau so weit. Man müßte dann also auf die erste These, den circulus vitiosus zurückgreifen, wenn man nicht, wie gesagt, England grundsätzlich für germanisch durchsetzt erklärt.

Manche Forscher projizieren aus ihrer eigenen Geschmacksrichtung das Gesetz für ihr Volk, erleben dann allerdings, daß andere Volksgenossen entgegengesetzte Meinungen verfechten. Ja man findet Kunsthistoriker, die in der Kunst der Nazarener ebenso das Deutsche sehen, wie in der Kunst der Spätgotik. Fraglos haben sie damit Recht. Sie kommen nur in Konflikt, wenn sie das Spätgotische für deutsch kat'exochen erklärt haben und bei den Nazarenern doch nicht genau dieselben Stileigenschaften nachweisen können, auf Grund derer sie die spätgotischen Werke für deutsch erklärten.

„Nationale Kunst" ist kein elementarer Begriff. Er besteht aus mehreren Komponenten. Dies erklärt die Widersprüche in den an sich so nötigen Bemühungen, den Begriff des Nationalen in der Kunst zu klären.

Das Nationale ist ein naturwissenschaftlicher Begriff, sofern er sich auf das Somatische richtet; ein psychologischer,

[1] Eine besondere Rolle spielen deutsche Architekten vielleicht auch in Sevilla. Das Thema fordert eine besondere Dissertation.

sofern er die gemeinsamen seelischen Anlagen von Menschen meint, die ihrer Abstammung nach miteinander verwandt sind. Zwar sind alle Menschen zuletzt gleicher Abstammung, aber es haben sich durch Inzucht engere Familien gebildet, die durch verwandte Dispositionen der Wahrnehmung, des Gefühls und der Triebe, auch durch verwandte Art von Naturell und Temperament in allen ihren Äußerungen, also auch in der Kunst, eine gewisse Verwandtschaft erraten lassen. Diese psychische Verwandtschaft ist auch auf die Vorstellungskapazität, den Intelligenzgrad auszudehnen. Das Nationale ist drittens ein soziologischer Begriff, sobald eine bestimmte Vorstellung von Eigenschaftsverbindungen, von figuraler Einheitlichkeit, von Gesinnung durch nationalistische These der Gesellschaft auferlegt wird. Das Nationale des Nationalismus ist stets einseitige Stilisierung und Züchtung, also immer künstliches (geistiges) Werk S^2, während das Nationale im somatischen und psychologischen Sinn S^1, Natur ist.

Das Nationale ist schließlich viertens ein geographischer Begriff, sofern nichts weiter gemeint wird, als daß räumlich näher lebende Personen untereinander mehr gemeinsam haben als mit räumlich ferner lebenden. Ein Münchner Waisenkind rein bayrischer Abstammung wird, falls es im zweiten Lebensjahr auf die Dauer in eine Dresdner Familie kommt, gewiß nicht münchnerisch sprechen. Die Vorstellung, daß die Naturveranlagung, d. h. die ererbten Eigenschaften sich auf jene Gebiete erstrecken, die nur erworben werden können, ist durch dies Beispiel zum mindesten durchlöchert. Das geographisch Nationale ist der genius loci; das Schwergewicht der örtlichen Tradition belastet auch das soziale Zusammenleben, bedingt also auch den soziologischen Begriff des Nationalismus, und ebenso die natürlichen Faktoren, da Verwandtschaft durch gemeinsame Abstammung in der Mehrzahl der Fälle von der Nähe der Geburtsorte der sich Paarenden abhängt. Wenn bestimmte Gegenden geographisch eine starke Rassenmischung herbeiführen

(Hafenstädte, Durchgangsorte, Durchgangsländer), dann ist dies ein Sonderfall des genius loci.

Das Nationale ist nicht nur ein Ergebnis der geographischen Nähe, der Anpassung auf Grund des Zusammenlebens, es ist nicht nur ein soziologisches Ergebnis einer für verbindlich erklärten Vorstellung von Lebens- und Weltanschauung, nicht nur ein natürliches Ergebnis moralischer und psychischer Anlagen, sondern alles dies zusammen. Nur innerhalb von ererbten Eigenschaften können Wahrnehmungen, Gefühle, Triebe und Vorstellungen erlebt werden, nur innerhalb einer vorhandenen Kultur können die Erfahrungen von dieser Kultur erworben werden.

Für das Problem des Nationalen in der Kunst ist daher jeder Fall eines Gastkünstlers, der in einem fremden Wirtsvolk arbeitet, ein Ersatz für ein Laboratoriumsexperiment. Es trennen sich dann die ererbten von den erworbenen Faktoren.

Die Problematik spitzt sich aufs Äußerste zu, wenn dann gefragt wird, worin liegt nun das Nationale des Gastkünstlers? Denn er bringt ja die ihm von Abstammung her gemäße Kunst mit, die scheinbar neben diesen ererbten Anlagen auch in seiner Heimat als das jeweils erst zu Erwerbende vorliegt. Der Künstler, der in seiner Heimat bleibt und dort völlig Neues schafft, gilt als national, weil er aus seiner Natur heraus die vorhandene Kurve fortsetzt, die selbst gar nicht Natur ist. Der Gastkünstler verfärbt die Kurve der Kunst seines Wirtsvolkes, wenn seine natürliche Art stark genug ist; er bricht die Kurve, wenn er einen neuen Stil bringt. Ebenso bricht die Kurve jener Künstler, der dem eigenen Volk aus der Fremde einen neuen Stil bringt (Dürer). Aber das Nationale der Kunst läßt sich eben nicht auf ein bestimmtes Kurvenstück festlegen. Daher schlagen alle Versuche fehl, die ein Volk auf einen einzigen Stil — auf Seinsstil die Italiener, auf extremen Werdensstil die Deutschen, oder auf Südkunst die Italiener, auf Nordkunst die Deutschen — festlegen. Sie sind dann genötigt, ganze Jahrhunderte preiszugeben.

Weil das Nationale eine gestalttheoretisch zu fassende Erscheinung ist, eine „Ganzheit", eine Kurvenfortsetzung, eine Melodie, so ist es überhaupt nicht streng anhistorisch zu bewältigen. Zur Nation gehört als ihr integrierender Bestandteil oder Faktor ihr historisches Schicksal.

Deutsch ist kein konstanter Begriff. Deutsch ist in der Spätgotik etwas anderes als in der Renaissance, etwas anderes als bei den Nazarenern, und doch immer deutsches Schicksal, deutsche Geschichte. Allgemein ist das Nationale aller Nationen fließend. Das hindert durchaus nicht, deutlich zu sehen, daß im Großen die französische Kunst eine dauernd andere Farbe hat als die deutsche, auch wenn die deutsche Kunst zeitweise Französisches übernahm. Es gehört zum Wesen bestimmter Völker, für Fremdes aufgeschlossen zu sein, ohne sich darin zu verlieren, zum Wesen anderer Völker, daß sie für Fremdes kein Verständnis haben. Jedes Volk pflegt seine Veranlagung schon aus Selbstachtung für wertvoller zu halten als die anderer Völker. Objektiv entscheiden läßt sich hier nichts. Man kann als objektiver Wissenschaftler nur sagen, danken wir Gott, daß nicht alle Völker gleich sind. Im statischen Nebeneinander der Nationen mag ein Anlaß zu eifersüchtigem Wettbewerb liegen. Im dynamischen Prozeß der Geschichte hat jedes Volk seine Funktion. Das Nationale der Kunst ist jeweils bei allen Völkern verschieden, aber bei keinem konstant, es wechselt in Charakter und Stil, hat seine Geschichte und kann im jeweiligen Stadium nur deskriptiv erfaßt werden. So wird zuletzt das Problem der genetischen Auffassung zur Beantwortung reif.

IV

DIE ZEIT

Geschichte ist die einmalige Reihenfolge der wirklichen Weltzustände in der wirklichen Zeit.

Unter Zeit war bis hierher immer jene Dauer verstanden, die sich innerhalb der unendlichen Zeit wiederholen kann, also die Zeitfigur oder das Zeitmuster als Form der Zeit, diese als Sinn nullter Sinndimension verstanden. Jeder wirkliche Zeitpunkt dagegen ist Sinn erster Sinndimension, nicht abstrahiert von einem Vorgang, sondern konkret vorhanden. Zwei Zeitstrecken, die aufeinander folgen, können ebenso „gleich" sein, wie zwei Sauerstoffatome, aber wie diese sind sie nicht identisch, wie diese sind sie konkret, einmalig. Hier liegt die Wurzel alles Geschichtlichen und auch aller Geschichtsprobleme.

Die historische Zeit ist ebenso singulär wie der geographische Ort. An einer Stelle der Erde, wo heute Wald steht, kann später einmal Wüste sein. Diese Stelle, dieser Ort, hat eine Raumform, z. B. die quadratische. Das Quadrat in dieser bestimmten Größe kann an jeder Stelle des Weltraumes gedacht werden, aber der Ort ist einmalig, obwohl er jetzt Wald, später Wüste ist. Aber wann er Wald und wann er Wüste ist, das ist wieder einmalig. Die Dauer des Waldes und der Wüste kann beliebig oft in der historischen Zeit vorkommen, aber das Wann ist jedesmal einmalig. Die Dauer ist nur die Zeitform, wie das Quadrat die Raumform ist. Es fehlt in der Sprache die Unterscheidung, von Zeit S^0 und Zeit S^1. Letztere muß ausdrücklich als historische bezeichnet werden.

An diese Wurzel alles Historischen: die Einmaligkeit innerhalb der Zeit knüpfte sich eine langwierige Erörterung, ob Geschichte Wissenschaft sei, da diese ja sich auf das Allgemeine und keineswegs auf das Singuläre bezöge. Da ich unter Wissenschaft das System der Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit verstehe, also auch die der wirklichen Weltzustände in der wirklichen Zeit, kann es sich mir nur darum drehen, ob es ein System der Geschichte gibt. Dabei ist zwischen Geschichte als realem Geschehen und Geschichtswissenschaft zu unterscheiden. Es ist denk-

bar, daß alles Geschehen systemlos ist, daß aber der Geschichtsphilosoph ein System braucht und schafft, um daran die wirkliche Geschichte zu beurteilen. Jedenfalls kann man die Frage, ob das Geschehen System habe, erst beurteilen, wenn man jenes Begriffssystem besitzt. Darum kann ich diese Frage erst später beantworten. Sofort läßt sich dagegen sagen: wenn die Geschichtswissenschaft kein System hat, dann ist entweder meine Definition der Wissenschaft falsch (d. h. mindestens zu eng), oder die Geschichts-„wissenschaft" ist keine Wissenschaft. Letzteres wäre ein innerer Widerspruch. Der Satz „A ist A" gilt auch für die Definition der Wissenschaft. Manche — sonst sehr scharfe — Köpfe sagen: „Geschichte" ist eine Kunst[1]. Abgesehen davon, daß sie damit deutlich verraten, daß sie nicht wissen, was Kunst ist, beziehen sie sich dabei auf Geschichtsschreibung, und zwar speziell politische „Geschichte", Literatur-„geschichte" usw. und nicht auf Naturgeschichte, obwohl doch auch z. B. Zoologie (Tierleben) sehr „schön" und „künstlerisch" geschrieben werden kann. Der Geschichtsschreiber muß in der Tat nicht immer Geschichtswissenschaftler sein. Aber der Geschichtswissenschaftler muß nicht immer ein Geschichtskünstler sein. Man wird einsehen, daß die Nachricht, Caesar ist am 15. März des Jahres 44 vor Christus ermordet worden, auch dann ein Bruchstück der Geschichtswissenschaft darstellt, wenn sie ohne Kunst vorgetragen wird. Sollte es also eine Geschichtskunst geben, so ist jetzt nur von Geschichtswissenschaft die Rede, die aus lauter solchen kunstlosen Sätzen besteht und deren „Arrangement" auch nicht beansprucht, eine Shakespearesche Tragödie zu sein. Die Unterschiebung eines solchen Anspruchs fällt bei all jener Geschichte weg, die sich auf Naturvorgänge bezieht, wo denn die Ablehnung des Systematischen schwindet oder nur kleinlaut ist. Dagegen helfen sich die Vertreter der These: „Geschichte" ist Kunst, indem sie dekretieren, Naturgeschichte ist keine Geschichte. Auf die Gegenfrage: was ist sie

[1] Ich knüpfe hier an das oben S. 532 Gesagte an.

denn?, sagt man etwa, die Naturgeschichte — jetzt muß diese ihre Anführungsstriche bekommen — die Natur-„geschichte" ist nur ein Ablauf, ohne inneren Zusammenhang, z. B. die „Geschichte" der Erdschichtungen. Auch die Embryologie, die Entstehung und Entwicklung der Pflanzen, Tiere, des Menschen und seiner Rassen ist dann keine Geschichte. Aber das ist eine Verengung des bisherigen Sprachgebrauchs, fordert also für die Naturgeschichte einen neuen, weiterfassenden Terminus. Dieser Streit ist durchaus kein Wortstreit. Die Einschränker wollen die Würde der Geistesgeschichte gegen die Naturwissenschaft schützen, die einst auch für die Geschichtsphilosophie Maßstab und Ton angab und den Wissenschaftsrang der Geschichtswissenschaft von den in der Naturwissenschaft leitenden Begriffen wie Allgemeingültigkeit, Quantifizierung, Gesetzlichkeit abhängig machte. Gegen die falschen Ansprüche der Naturwissenschaft wende ich mich genau so entschieden, aber die Folgerung: Naturgeschichte ist keine Geschichte, ziehe ich nicht[1]; sie ist unlogisch und daher eine schlechte Waffe gegen die Irrtümer der Gegner. Die Unterschiede, die sich aus dem Thema der Geschichte ergeben — ob Geschichte der Pflanzen oder Geschichte der französischen Revolution —, wird niemand übersehen oder gar leugnen. Diese Unterschiede sind zum erstenmal von Gottl vor einer Generation herausgestellt worden, allerdings mit der gleichen abzulehnenden Schlußfolgerung[2].

Ich halte also an der Terminologie fest, wonach Geschichte (als Geschehen) die einmalige Reihenfolge der Weltzustände ist, also auch die anorganische und die gesamte organische Natur in ihren Zuständen und deren Zusammenhängen umfaßt. Nach

[1] Am weitesten im Eifern scheint mir der Versuch einer Geschichtsphilosophie von Othmar Spann zu gehen, Geschichtsphilosophie, Jena 1932 (Herdflamme, Ergänzungsbände, Bd. 5); teils rennt er offene Türen ein, teils schießt er weit über das Ziel.

[2] Friedrich Gottl, Die Grenzen der Geschichte, Leipzig 1904. Er spricht von Quasihistorik oder Metahistorik im Gegensatz zur Historik selbst. Die erstere richtet sich z. B. in der Geologie auf das Sein, die zweite auf echtes Geschehen. Gottl stand noch ganz im Befreiungskampf der Geisteswissenschaft von der Vorherrschaft der Naturwissenschaften. Der geistvolle Vortrag ist immer noch sehr anregend.

der Einteilung der Welt nach Sinnvarianten verschiedener Dimension folgt auch eine Einteilung der Geschichtswissenschaft — d. h. der Wissenschaft von jenem Geschehen — nach diesen Gegenständen, wobei die grundlegende Form aller Wissenschaft, die logische, gleichermaßen für alle gilt, und zugleich auch die Form des Systems. (Letztere Forderung gilt also für die Wissenschaft des Geschehens, nicht ohne weiteres für das Geschehen selbst. Man kann sich logisch auch ein System aller Systemlosigkeiten ausdenken.)

Geschichtswissenschaft ist entweder Naturgeschichte oder Geistesgeschichte. Aber der Begriff Geschichte ist ein von der Scheidung in Natur und Geist unabhängiger Begriff. Die Ungeklärtheit der wissenschaftlichen Situation kommt darin zum Ausdruck, daß die unterscheidenden Termini fehlen. Die Doppelteilung wird durch eine tabellarische Anschreibung übersichtlich:

	Natur	Geist
anhistorisch	(anhistorische) Naturwissenschaft	(anhistorische) Geisteswissenschaft
historisch	Naturgeschichte	Geistesgeschichte

Die landläufige Terminologie nennt nämlich auch die anhistorische und historische Wissenschaft von der Natur zusammen Naturwissenschaft (nennt also Naturgeschichte ebenfalls Naturwissenschaft) und entsprechend die anhistorische und historische Wissenschaft vom Geist Geisteswissenschaft (nennt also Geistesgeschichte ebenfalls Geisteswissenschaft). Darum muß man das Wort anhistorisch immer mitschleppen, wenn man Irrtümer vermeiden will. Man könnte allerdings in der zweiten Zeile der Tabelle die Worte „-geschichte“ durch die Worte „-wissenschaft“ ersetzen und das Adjektiv historisch davorsetzen,

also historische Naturwissenschaft und historische Geisteswissenschaft sagen. Will man die Begriffe Natur und Geist zum Begriff Welt zusammenfassen, so erhielte man die Termini anhistorische und historische Weltwissenschaft. Der letztere Terminus wird weniger befremdlich klingen als der erste, denn man bestreitet ja nie den Zusammenhang der Menschheitsgeschichte mit der Phylogenie und der Erdgeschichte, obwohl man sie nur selten und nur vorübergehend im Zusammenhang darstellen mag und es für überflüssig hält, sich bewußt zu machen, daß für die Existenz deutscher Kunst dies Stück Erde mit dieser geologischen Vorgeschichte nötig ist. Denn ohne dieses Stück (wenn es unter dem Meeresspiegel läge oder vergletschert wäre) würde die deutsche Kunst nicht etwa in Italien oder Afrika ebenso entstanden sein. Der erste Terminus dagegen, anhistorische Weltwissenschaft, scheint pleonastisch, obwohl er das nicht ist.

Diese Übersicht, die sich aus den vier Begriffen: anhistorisch, historisch, Natur, Geist ergibt, möge flüchtig mit der verglichen werden, die sich aus Rickerts Werk herauslesen läßt[1], ich folge dabei den Darstellungen von Kaufmann, schreibe nur die Tabelle etwas anders[2].

	wertfrei	wertbezogen
generalisierend	Physik im weiteren Sinne	systematische Kulturwissenschaft (Gesellschaftslehre, Volkswirtschaftslehre usw.) relativ naturwissenschaftlich

[1] Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Freiburg i. Br. 1896 (5. Aufl., Tübingen 1929).

[2] Fritz Kaufmann, Geschichtsphilosophie der Gegenwart, Berlin 1931 (Philos. Forschungsberichte, Heft 10). Eine produktive kritische Leistung. Auch als Schlüssel für die gesamte Literatur der Geschichtsphilosophie zu verwenden.

	wertfrei	wertbezogen
individualisierend	Naturgeschichte (relativ historisch)	individualisierende Kulturwissenschaft (politische — Kunstgeschichte usw.)

Man sieht, es läuft auf die nämliche Unterscheidung hinaus, nur daß Rickert letztere aus der Methode der Wissenschaft gewinnt (generalisierend, individualisierend) und aus der Beziehung zum Wertbegriff. Dies letztere Kriterium ist unnötig, es führt zu großen Schwierigkeiten, und das erstere stimmt nicht, weil Naturgeschichte auch generalisieren kann. Rickerts Schritt war „historisch" bedingt, er suchte noch die Grenzen der Naturwissenschaften und gelangte so zu einer Rechtfertigung des Wissenschaftsanspruchs der Geschichte. Heute ist dies dank Rickerts Arbeit nicht mehr nötig. Daher kann man vom Begriff des Historischen her als eigener Kategorie ausgehen.

Dies Historische — in Natur und Geist — ist der Zusammenhang der Zustände, mithin die Gestaltqualität, die „Melodie", die sich aus der Folge der einzelnen Querschnitte ergibt. Weil diese Querschnitte nicht punktuell sind, sondern wie Flächenschnitte ein Nebeneinander und ein Zugleich unendlich vieler Faktoren, so ist das Historische außer der Melodie auch die Kontrapunktik des Geschehens. Die Gestalttheorie würde sagen: die Gestalt; die Ganzheitler sagen wohl: Ganzheit, was hier etwas schal klingt. Diese „Gestalt" von Melodie und Kontrapunkt kann man nun fraglos unsystematisch, aber ebensogut systematisch untersuchen. Zu letzterem ist auch hier die Unterscheidung der Sinndimensionen der erste Schritt. Geschichte ist zwar immer Zusammenhang des Nacheinander, aber, je nach dem Was, ihrem Wesen nach verschieden.

Die Naturgeschichte handelt vom Sinn nullter und erster, die Geistesgeschichte von dem zweiter und dritter Sinndimension.

Aus dem logischen Verhältnis der Sinndimensionen folgt die Verschiedenheit der in ihrem Ablauf vorliegenden Sinnzusammenhänge im Natürlichen bzw. im Geistigen innerhalb der einmaligen historischen Zeit.

1. GESCHICHTE UND SINN NULLTER SINNDIMENSION

Die Elemente Raum, Zeit, Kraft, Licht selbst haben keine Geschichte, sie sind in ihren Eigenschaften „zeitlos" und abstrahiert[1]. Nur Konkretes kann sich ändern, konkret ist auch meine Vorstellung (z. B. vom Raum). Man nennt mitunter alle Vorstellungen abstrakt — oder man scheidet konkrete und abstrakte, meint aber dann das Vorgestellte. Die Vorstellung selbst ist wie mein aktives Vorstellen immer konkret und historisch. Sie ist in einem bestimmten Zeitpunkt lebendig und vom ganzen historischen Vorstellungsverlauf historisch abhängig. Aber das Vorgestellte kann unkonkret und anhistorisch sein. Der Raum selbst ändert sich nicht, ob wir uns ihn dreidimensional oder anders vorstellen, er bleibt ewig, wie er ist.

Von diesen ewigen und darum „zeitlos" gültigen Eigenschaften erkennt die anhistorische Naturwissenschaft die Form (Größe und Gestalt) und spricht sie in Gesetzen aus. Der Satz, alle Körper sind schwer, spricht eine Verallgemeinerung einer Beobachtung aus, die sich auf eine Seite (ein Element) der materiellen Körper bezieht. In der Gravitationsformel $K = c \frac{m_1 m_2}{r^2}$ dagegen ist von materiellen Körpern nichts enthalten, nur von seinen Elementen ist die Rede: Kraft, Masse, Raumentfernung und von deren Form: den Größen; im Gleichheitszeichen ist außer der (logischen) Kopula die Größengleichheit trotz Sinn-

[1] „Zeitlos" mit Anführungsstrichen bedeutet eben „historisch". Der Satz: Das Element Zeit ist „zeitlos" bedeutet, es ist anhistorisch; die Zeitstrecke von einer Stunde ist zwar zeitlich, aber „zeitlos" anhistorisch, weil Stunde Stunde bleibt wann immer sie innerhalb der historischen Zeit gemessen wird.

verschiedenheit gemeint. Die Formel gilt für Newtons Apfel und den Mond, aber beide sind nicht darin genannt. Erst der Apfel und der Mond haben Geschichte, die Gravitation — unseres Wissens — nicht.

Die gesamte Geschichte beruht auf diesen Naturgesetzen, sie verläuft innerhalb der gesetzlich eingeschränkten Möglichkeiten. Die Formel besagt zwar nur, daß, wenn der Apfel fällt, er nach diesem Gesetz fallen wird, sie sagt nicht ob und wann er fallen wird oder gefallen ist. Aber in dieser ihrer Aussage, daß, wenn der Apfel fällt, er nur gesetzmäßig fallen kann und nicht etwa aufwärts fliegen, liegt die Beschränkung der Möglichkeiten auf die eine Wirklichkeit. Naturgesetze sind (wie Husserl betonte) nicht a priorische Gesetze, sondern empirisch beobachtet.

Hieraus folgerte man nun den Determinismus und meinte, es gibt keine Freiheit und alle Geschichte sei nur Ortsveränderung der Atome oder Moleküle in der Zeit. Man kann hier die Korrektur außer acht lassen, die aus der neuen Atomphysik entspringt und an die Stelle der starren Gesetze der klassischen Physik die Wahrscheinlichkeitsrechnung einführt. Alles das bezieht sich auf die Sinnvarianten der Nulldimension und bedeutet eine Einschränkung des überhaupt Denkbaren auf das Wirkliche, wenn auch diese Einschränkung noch nicht ausreicht.

2. GESCHICHTE VON SINN ERSTER SINNDIMENSION

Naturgeschichte

Die stolze Idee der Weltformel von Laplace, der Zauberformel, von jedem beliebigen Zustand des Weltganzen jeden vorausgehenden und folgenden zu berechnen, beruht, soviel mir bekannt, auf der Vorstellung, einst alle physikalischen Gesetze zu kennen; sie bleibt also im Bereich von S^0 und ist insofern bescheiden. Selbst in dieser Einschränkung kann man

nicht die Augen davor schließen, daß in der Annahme der Kenntnis eines bestimmten Weltzustandes ein realer Zustand S^1 dieser uns gegebenen Welt gemeint ist, d. h. ein historischer. Denn wenn ich von einer Welt ausginge, die zwar der heutigen genau entspricht, aber das Sonnensystem samt der Erde wegläßt, nützt mir die richtige Form der Gleichung, die sich auf die Konstanz von S^0 bezieht, nichts, falls ich mich für die wirkliche Weltgeschichte und nicht bloß für die Gesetzlichkeit einer im übrigen beliebigen Welt interessiere.

Die Weltformel bezieht sich wohl ursprünglich nicht auf die chemischen Kräfte der Materie. Es ist bei solchem ernsten Gedankenspiel nicht schwer, sich vorzustellen, daß auch die chemischen Eigenschaften der Materie in sie hineinverarbeitet werden könnten. Für die biologischen Vorgänge kann man sich dann folgerichtig einen Biologen konstruieren, der auch die „Gesetze" des Lebens ergründet hat und in die Weltformel richtig einpaßt. Aber es gibt da eine Grenze, wo viele Menschen halt machen. Es gibt zwar Lebensvorgänge, die blind verlaufen — in der ganzen Pflanzenwelt, im niederen Tierreich, auch bei den höchsten Tieren und beim Menschen bleiben sie reichlich vorhanden —, aber schon bei Tieren scheint es eine freie Wahl zu geben, die nicht vorauszuberechnen ist, und beim Menschen bekommt sie über die blinden Reaktionen ein Übergewicht, ohne daß er selbst voraussagen kann, wie er zuletzt handeln wird. Ein Prophet und Wahrsager kann mitunter für sich selbst voraussagen, wie er handeln wird, aber das ist dann Entschluß wie bei jedem anderen und die Tätigkeit des freien Willens liegt vor der Voraussage; nur mit geringer Wahrscheinlichkeit, die manchmal Treffer erzielt, kann er für andere Handlungen prophezeihen, d. h. erraten. Auf die allumfassende Weltformel hofft der strenge Determinist. Hier kommt es aber gar nicht auf eine Entscheidung darüber an, ob alles determiniert sei oder nicht. Den Historiker als Historiker interessiert die Weltformel auf alle Fälle nicht. Die Keplerschen Gesetze sagen ihm mehr als das Newtonsche

Gesetz, sie bringen ein Stück Wirklichkeit zur Sprache, und zwar wirkliche Abläufe. Daher würde auch ein biologisches Gesetz nie die Kenntnis seiner Auswirkung ersetzen können. Der Naturhistoriker will die wirkliche Reihe von der Urzelle bis zum Menschen kennen lernen, den Stammbaum der Gattungen und Arten in der organischen Welt wie die wirklichen Erdzustände in der Erdgeschichte. Es ist nicht streng das Einmalige und Besondere, das er sucht. Dichter und Tierfreunde schreiben die Geschichte eines Einzelexemplars, der Naturforscher nicht. Die Veränderungen, die er sucht, erstrecken sich über viele Generationen. Die Geschichte des Exemplars geht darin unter, obwohl sie als Durchgangspunkt der Entwicklungslinie ihre Wichtigkeit behält. Und dies ist das Entscheidende. Geschichte ist Zusammenhang, Melodie und Kontrapunkt. Für den Systembegriff benutzte ich früher als Beispiel die Zahlenreihe, die, statt verstreute Erkenntnisse zu bieten, die Reihe so ordnet, daß durch jeden Schritt alles Vorhergehende erledigt ist. Geschichtliche Reihen verstehen heißt jedes Glied als Folge der vorausgehenden und als Vorstufe der nachfolgenden begreifen. Bei Lücken unserer Kenntnis heißt es: Erfassen der Kurve, und wo diese bricht, Erfassen des Bruches.

Der einzelne Mensch ist naturgeschichtlich gesehen Endpunkt seiner Ahnenreihe und Anfangspunkt seiner Nachkommen. Er ist daher in eine Rasse, ein Volk eingespannt. Naturgeschichtlich verläuft sein Leben vom Embryo über die Geburt und die Altersstufen durch Gesundheit und Krankheit bis zum Tod. Alle diese Begriffe sind naturgeschichtliche Begriffe, sobald sie auf den Lebenszusammenhang sich richten, so auch der Begriff der Generation, der ursprünglich vielleicht die Kinder gleicher Eltern bedeutet, dann die gemeinsame Altersklasse. Und auch die Entwicklungspsychologie von Wahrnehmung, Zielung und Gefühl ist „naturgeschichtlich", ob sie sich auf den Einzelnen richtet, oder auf Völker als Stufen der Entwicklung, oder auf die gesamte Menschheitsgeschichte. Alle diese Begriffe haben

ihren systematischen Ort in der anhistorischen Naturwissenschaft, wenn sie für sich definiert werden sollen: was ist Zeugung, Geburt, Kindheit, Reife usw., was ist Krankheit, Tod, was ist Periodizität, Generation und Rasse? Sie haben dagegen ihren systematischen Ort in der Naturgeschichte, wenn sie als Stadien des Zusammenhanges gemeint sind. Zum anhistorischen Begriff kommt der Richtungspfeil hinzu, der aus ihm den historischen macht. Daraus bestimmt sich die systematische Stelle. Die Begriffe haben den nämlichen systematischen Zusammenhang, wie die damit gemeinten Kurvenstücke der Entwicklung ihren zeitlichen in der einmaligen historischen Zeit haben. Alles geht hier nach dem Schema: Vater und Sohn. Mit der Entwicklung meint man das Sich-herauswickeln, die Erfüllung, die das Vaterstadium im Sohnstadium findet. Dies kann eine Aufwärts- oder Abwärtsbewegung bedeuten, Fortschritt, Stillstand oder Rückschritt, wobei das Vorzeichen wertend gemeint sein kann, aber auch wertfrei.

Naturhistorie wissenschaftlich zu erobern und zu beherrschen, fordert ein ganzes, fleißiges Gelehrtendasein. Hier kann darüber mit wenig Sätzen weggeschritten werden. Man bedarf der klaren Bewußtheit, was in die Naturgeschichte gehört, damit man das nicht der Geistesgeschichte zuschiebt, und damit, falls man den Bezug von Geistesgeschichte zu Lebenslauf, Generationsfolge, Menschheits- und Völkerentwicklungspsychologie berührt, man klar trennen und verbinden kann. Wer dann genauere Kenntnisse braucht, wird sich in die Naturhistorie entsprechend vertiefen müssen.

Nur über die Entwicklungspsychologie ist noch eine Bemerkung nötig. Den somatischen Altersstufen (Kindheit, Jugend usw.) parallel geht eine Reihe psychischer Stufen. Der biologische Prozeß des Reifens ist mit dem psychischen eng verbunden. Aber die Kurven gehen nicht gleichmäßig neben einander her. Die sexuellen Stufen der Pubertät, Reife und des Klimakteriums spiegeln sich im Gesamtablauf von Naturell und Temperaments-

kurve des Lebens, in der Intensität und Art der Unternehmungslust, im Charakter, der sich mit der Zeit entfaltet, festigt oder zersetzt. Das Gefühlsleben ist mit dem Triebleben eng verknüpft. Man wird auch eine somatisch mitbedingte Gesamtkurve der Wahrnehmungs- bzw. Empfindungsverfassung von der Kindheit über die Reife zum Greisentum als eine mit den anderen Lebenskurven durchschnittlich gleichartige anerkennen, aber die Wahrnehmungsreife liegt früher als die sexuelle Reife. Das sind die immanent-psychischen Altersstufen, zu denen unregelmäßige Abweichungen durch Erkrankungen kommen, die auch nach der Heilung dauernde Kurvenablenkung bedeuten können. Aber diesen inneren Bedingtheiten steht die Umwelt gegenüber, die als eine Kette von Erlebnissen die inneren psychischen Bereitschaften inhaltlich bestimmt. Der junge Fuchs und der alte Fuchs, die im gleichen Revier leben, haben verwandte Erlebnisse — das ist ihre geographische Abhängigkeit —, wenn sie aber außerdem gleichzeitig leben, haben sie auch ein gemeinsames historisches Milieu. Ich rede vom Fuchs, man kann auch dafür den Menschen einsetzen, wenn man es fertig bringt, aus seinen Erlebnissen die Vorstellungen zu streichen. Darauf wollte ich hinaus: die Naturgeschichte umfaßt die Entwicklung der Wahrnehmungen, Gefühle und Zielungen durch die gesamte Reihe der tierischen Organismen und ebenso innerhalb des Lebensablaufs des Menschen. Was sich dabei vererbt, ist die Disposition der Psyche, Wahrnehmungen zu verarbeiten, mit Zielungen zu reagieren, Gefühle und überhaupt komplexe Erlebnisse bestimmter Art und Gattung zu haben. Die Tierpsychologie, die Psychologie der Völker, besonders der Primitiven im Vergleich zu den Vollkultivierten, die Psychologie der Kinder im Vergleich zu den Erwachsenen ist soweit naturgeschichtlich, als sie die Vorstellung ganz aus dem Spiel läßt. Wenn aber der Tierpsychologe dem Fuchs Vorstellungen zubilligt, dann ist es fraglich, ob diese nicht auch im Bereich der Naturgeschichte bleiben, weil seine Vorstellungen (von Beute,

von Gefahr, von Jäger und Feind) keine „Entwicklung" haben, sie bleiben unzusammenhängend, gestreut. Angenommen es vererbt sich die Disposition, die Vorstellung „Gefahr" zu erzeugen — der Sohn und Enkel des Fuchses erwerben die Vorstellung nicht durch Tradition, obwohl es auch bei Tieren eine Art Jugendunterweisung gibt (z. B. bei Katzen) —, die Vorstellungen selbst vererben sich nicht von Generation zu Generation. Daher gehört ebenso alle Vorstellungsdisponiertheit, die sich beim Menschen vererbt, in die Naturgeschichte, aber der Mensch erwirbt Vorstellungen außerdem durch Tradition und daher gibt es eine Geschichte der Vorstellungen, oder innerhalb der Vorstellungen. Die Lebenskurven, die den äußeren Erlebnissen (des Fuchses) entsprechen — Jagdglück, Mißerfolg, klimatische Katastrophen, Konkurrenz durch andere Füchse —, kombinieren sich unberechenbar mit jenen Alterskurven. So auch beim Menschen. Immer soll man versuchen, den Einfluß der Natur innerhalb der Seele des Menschen auf seinen Geist abzuwägen, aber umgekehrt soll man den Fehler nicht begehen, beim Studium der Geistesentwicklung naturhafte Momente („naturalistisch") zur Erklärung zu verwenden, wo es sich um immanente Entwicklung innerhalb des Geistes handelt.

Die Naturgeschichte verläuft innerhalb der Gesetze der Physik und Chemie, die sich auf die Konstanten der Materie beziehen. Das Zusammenspiel der anorganischen und organischen Natur wäre aus der Weltformel berechenbar — wenn wir sie hätten. Die innere psychische Determination (mindestens von höher entwickelten Tieren ab) hat ihre eigene Entwicklung, ihr steht die Kette der äußeren Anlässe von Erlebnissen als extramanent und als Zufall gegenüber; aber deshalb können beide als blinder Vorgang ineinandergreifen. Wenn der Fuchs satt ist, läßt er die schönste Beute laufen; der Determinist wird immer behaupten können, die Sattheit sei determiniert usw. Es bleibt eine offene Frage, ob der Fuchs, der zwischen zwei Gänsen die Wahl hat, durch „freien Willen" entscheidet. Aber ich brauche

die Frage nur zu stellen, nicht zu beantworten; denn sie beleuchtet genügend die Unterscheidung von Tier und Mensch, dessen Wille nicht blinde Zielung ist. Wille ist stets mit Vorstellung, also mit Geist verbunden.

3. GESCHICHTE VON SINN ZWEITER SINNDIMENSION

Kulturgeschichte

a) Geschichte des Sinnes

Mit dem naturhaften Kommen und Sterben der Menschen kommen die Vorstellungen; einige sterben, andere überleben ihren menschlichen Schöpfer, werden geerbt, d. h. erworben und verarbeitet, gehen vielleicht in andere Vorstellungen ein, in anderen unter, oder bleiben letztgültig und unwandelbar stehen. Die Geistesgeschichte ist die Geschichte der Vorstellungen; ich will als Kulturgeschichte sowohl die Geschichte jener Vorstellungen S^2 bezeichnen, die sich auf entdeckte Inhalte, auf Sinn nullter und erster Dimension, als auch jener, die sich auf Vorstellungen, auf Sinn zweiter Sinndimension, also Schöpfungen von künstlichen Werken (die keine Symbole sind) beziehen.

Die Urgeschichte der Kultur kennen wir nicht; wir versuchen, sie ihrem formalen Schema nach zu rekonstruieren. Der Mensch, der die Vorstellung des Steines hatte und z. B. wußte, daß er sich von Früchten unterscheidet, stand so lange auf der Stufe des Tieres, als er die primitive theoretische Erkenntnis „Stein" nicht mit einem Zweck verband. Historisch kann der Prozeß sehr allmählich und fließend verlaufen sein, aber es muß eine oder je eine konkret einmalige Generation gegeben haben, in der die Benutzung von Holz, Stein, Fell, Feuer „als" Werkzeug von Einzelnen geschöpft wurde. Die primitivste Verknüpfung einer

Erkenntnis (nämlich daß dies ein Holz oder Stein oder Fell oder Feuer ist) mit einem Zweck (des Klopfens, Schneidens, Stechens, Bekleidens, Kochens) mußte soziologische Folgen haben. Jedes Werkzeug brachte Vorteile, weckte also Neid, mußte der Horde ein Relief von Rangstufen geben und entweder zur Überordnung und zu Macht und Kampf führen oder zu gegenseitiger Anerkennung, zu Rechten bzw. zu gemeinsamer Benutzung.

Die psychische Anlage zu Kampf und Frieden als Naturell und Temperament bildet die Natur-grundlage in dieser Urkultur. Aber nicht Bosheit und Güte sind Elemente der Kultur. Sie sind schon in der Zeit vor aller Kultur in den Ahnen der Menschheit gewesen. Die Klage, es gäbe keinen Fortschritt in der Geschichte, weil die Menschen bei aller Kultur nicht „besser", d. h. gütiger, verträglicher und neidlos werden, richtet sich an eine falsche Adresse; sie trift nur die Natur der Menschheit, die alle Schattierungen von psychischen Möglichkeiten dauernd hervorbringt, was sich bei einigem Nachdenken sogar als ein Haupthebel der Kulturentwicklung erweist.

Die Sage von Kain und Abel knüpft die erste Feindschaft an die sozialen Gegensätze des Nomaden und Seßhaften und bringt sie mit der Vorstellung des Opfers und der Gnade Gottes in Zusammenhang; sie setzt eine schon sehr entwickelte Kultur voraus, die außer theoretischen und profanen Vorstellungen auch sakrale hat. Die sakrale Vorstellung, aus keiner anderen ableitbar, die unmittelbare Forderung der schlechthinigen Unabhängigkeit eines höheren Wesens, hat ihre eigene Linie, Kurve, Melodie, doch immer verknüpft mit den anderen Vorstellungsbereichen. Die immanenten Tendenzen der sakralen Vorstellungen erfahren stets eine Ablenkung durch die gleichzeitigen theoretischen und profanen, vor allem durch die sozialen Situationen.

Abermals ihre eigene psychische und deshalb auch aus den anderen Vorstellungsbereichen nicht ableitbare Wurzel haben Schmuck und Spiel. Ihre Zurückverfolgung in das Tierreich bleibt jedem unbenommen, sie kann aber als Naturgeschichte

dem Geisteshistoriker nichts anderes bieten als höchstens die naturhafte Grundlage. Vom Spiel der Tiere führt keine kontinuierliche Linie zur Vorstellung des Spieles. Vom Schmuck der Männchen in der Brunstzeit, von dem, was wir anthropomorphisierend mitunter Schmuck nennen, dem Geweih des Hirsches, den Schuppenmustern glitzernder Fische, prächtiger Schlangen, Schmetterlinge usw. führt keine Linie zum Schmuckgegenstand. Sollte es wirklich beim Affen solche Gegenstandsverwendung „als Schmuck" geben, so wäre der Sprung innerhalb der Tierreihe festgestellt, böte aber wenig für die Schmuckgeschichte der Menschen, so lange nicht der Nachweis erbracht wäre, daß der Mensch entweder dem Affen das Sichschmücken abgelernt oder von seinen vormenschlichen Ahnen konstituiv geerbt habe. Aber was wäre damit viel gewonnen?

Welche der vier den Sinnrichtungen entsprechenden Vorstellungskreise historisch älter, welche jünger seien, ob sie alle gleich alt seien, muß man der Phantasie überlassen. Wichtiger ist die Besinnung darauf, daß mit der ersten Vorstellung zugleich die Idee als ihr Grenzwert, als vorweggegriffenes Endglied der gesamten kommenden Reihe mit gegeben ist. Wenn ich unter Wahrheit nicht die richtige Einzelvorstellung verstehe, sondern die Vorstellung der Richtigkeit einer beliebigen theoretischen Vorstellung, dann muß ich annehmen, daß — implizite, nicht explizite — der erste Mensch, der eine theoretische Vorstellung hatte (die Vorstellung: Blau, Himmel, Mensch), auch die Richtigkeit seiner Vorstellung (unbewußt) mit einschloß. Wer aber jemals an der Richtigkeit einer Vorstellung zweifelte, hatte die allgemeine Idee der Richtigkeit überhaupt. Die gesamte Geschichte der Menschheit ist eine Entfaltung von Vorstellungen innerhalb (oder unterhalb) der Ideen des Guten, Wahren, „Schönen", Heiligen[1]. Der (geistige) Sinn jedes Menschen ist in ihm selbst beschlossen, er löst geistige Aufgaben. Das können u. a.

[1] Das Gute ist im Bereich der Werkzeuge, Leitungen und Zeichen das „Nützliche", im Bereich der Institutionen das „Gute" im engeren Sinne: das ethisch Gute.

auch profane Zwecke sein (z. B. soziale), so daß er seinen Sinn erfüllt, indem er den Zweck erfüllt, den ihm die Gesellschaft setzt. Solche Menschen sind heteronom; sie übertragen leicht ihr Abhängigkeitsverhältnis und fragen nach dem Zweck der Menschheit; sie kommen entweder zu der Formel, die Menschheit habe einen Zweck für ein außerhalb ihrer befindliches Ziel (was unbeweisbar ist und in Glauben übergeht), oder sie habe keinen Zweck für ein außerhalb liegendes Wesen, wobei dann gewöhnlich Zweck mit Sinn gleichgesetzt wird, d. h. sie habe keinen Sinn. Autonome Menschen dagegen erkennen, daß die Menschheit autonom ist, daß sie keinen Zweck hat, aber einen Sinn, und daß ihr Ziel in jenen Ideen liegt, wobei die Erörterung, ob die Ideen (die „Mütter") abgesehen von ihrem Auftauchen im menschlichen Geist noch sonst „irgendwo" existieren, jedem unbenommen ist, aber an den Ideen selbst nichts ändert. Der autonome Sinn der Geschichte ist diese Orientiertheit alles menschlichen Geschehens an diesen Ideen. Sinn der Geschichte ist im tiefsten Grunde identisch mit den letzten Zielen der vier Sinnrichtungen: indem ich die historischen Vorgänge und Zusammenhänge als Sinn auffasse und verstehe (oder sie zu verstehen mich bemühe) bleibe ich im Bereich des Sinnes der Geschichte.

Die immer wieder auftauchende Klage über die Sinnlosigkeit der Geschichte verwechselt Sinn und Zweck. Wer sich selbst Ziele zu setzen weiß, findet das Dasein nicht „sinnlos" im Sinn von zwecklos. Nur muß er sich klar darüber sein, daß die von Menschen gesetzten Zwecke immer innerhalb der menschlichen Geistigkeit bleiben und nicht identisch sind mit einer von Gott gesetzten und von uns geahnten Zielsetzung der Menschheitsentwicklung, Gott wird dann als geduldiger Erzieher der Menschheit konstruiert. Man kann nur behaupten, daß die Einzelziele, die sich einzelne Menschen innerhalb des historischen Zusammenhanges setzen, selbst ihren historischen Zusammenhang haben müssen und daß sie, als unendliche Geistesentwicklung

der Menschheit zusammengefaßt, sicher innerhalb der umfassenderen Unendlichkeit geistiger Möglichkeiten überhaupt bleiben. Einen außerhalb der Menschheit liegenden Sinn ihrer von innen her erblühenden Entwicklung zu fordern ist zwar selbst auch ein mögliches Ziel, aber die Frage ist grundsätzlich unentscheidbar, weil der Mensch nicht über seine Grenze hinaus kann, jenseits von der allein er einen solchen Übersinn seiner eigenen Geschichte verstehen könnte. Den Sinn der Geschichte verstehen heißt, die Zwecke und Ziele der historischen Menschen von innen her als die von ihnen gesetzten Zwecke und Ziele erfassen, also in der profanen Geschichte, psychologisch gesehen, ihre Absichten (ihre Motive). Nicht Sinn wird „gesetzt". Sinn kann man nicht „setzen". Aber Zwecke und Ziele werden „absichtlich" gesetzt und der Zusammenhang dieser wirklichen Zielsetzungen ist der verstehbare Sinn der Menschheitsgeschichte, man kann sagen ihr „innerer" Sinn[1]. Speziell hat hierüber die Geschichte unendlich viel zu sagen, ja die gesamte Geschichte ist nichts als eine Kette solchen Verstehens von Zusammenhängen gesetzter Ziele. Aber allgemein läßt sich über den Sinn „der Geschichte" nur sagen: der Richtungssinn der Geschichte ist durch die Sinnrichtungen vorweg gegeben. Man kann daher den Richtungssinn erstens nur beurteilen, wenn man ein Ziel als positives Ziel erkennt, denn nur dann kann man von Fortschritt oder Stillstand reden, und zweitens, wenn man die Gesamtfrage nach dem Sinn der Geschichte entsprechend den vier Sinnrichtungen in vier Einzelfragen zerlegt.

In der profanen Sinnrichtung hat die Frage nach Fortschritt nur dann Sinn, wenn man nach dem Nutzen der ganzen (jeweiligen) Menschheit fragt. Denn der Sieg eines Volkes, Staates, einer Partei oder eines Individuums bleibt ein nur relativer Sieg,

[1] Dieser schillernde Ausdruck sei hier gestattet; er entspricht dem ebenso schillernden Ausdruck einer inneren Form. Beide Begriffe werden kaum auseinandergehalten. Vgl. über den zweiten: Reinhold Schwinger, Innere Form, München 1935 (herausgegeben von Obenauer).

bei dem jeder Vorteil des Siegers durch Schäden des Besiegten aufgewogen wird. Die selbstgefällige Vorstellung, daß der Sieg auch den höheren Wert des Siegers beweise, ist abermals ein nur relativistischer Gedanke. Denn der Sieg, der durch profane Tüchtigkeit — die sicher auch ein Wert ist — erfochten wird und teilweise immer vom „Glück" mit abhängt, kann die Niederlage eines Anderen bedeuten, der in einer anderen Sinnrichtung wertvoller war als der Sieger, z. B. in der bekannten Geschichte vom Tode des Archimedes. Das Auf und Ab der politischen Geschichte ist daher im Ganzen auf große Strecken nur ein Marschieren am Ort. Das wirkliche Ziel der profanen Sinnrichtung ist die Befriedung der ganzen Menschheit.

In der theoretischen Sinnrichtung läßt sich der Fortschritt von der Eiszeit bis zur heutigen europäischen Wissenschaft und Philosophie kaum bestreiten. Die Geringschätzung beider kann sich nur auf die Nachteile berufen, die aus ihren Fortschritten sich als peinliche Folgen für die anderen Sinnrichtungen ergeben, sie trifft die Theorie nicht unmittelbar. Die Beobachtung, daß in der wechselseitigen Störung der Sinnrichtungen ein entscheidender Hebel für den Gesamtfortschritt liegt, führt zur Bejahung des Ringens der Sinnrichtungen mit einander, und zu einer auch hier sachlichen Bewertung, die nicht auf persönliche Vorteile der Träger dieser inneren Kämpfe achtet, sondern auf die daraus entspringenden Vorteile der Gesamtheit. So ist zwar die Ermordung des Archimedes sozusagen ein Dilletantismus der Politik gewesen, aber es kann in anderen Fällen der Opfertod und freie Heldentod eines Wissenschaftlers auch im Dienste einer profanen Problematik „sinnvoll" sein. — Sofern nun in der theoretischen Sinnrichtung die Wahrheit zwar dauernd als Endziel vorschwebt, aber die Wahrheit sich nur in zahllosen Einzelwahrheiten erobern läßt, häuft sich — als Fortschritt — der gewonnene Wahrheits- und Erkenntnisbestand. Ihm gegenüber ist die Geschichte der Theorie eine Gesamtwirklichkeit, welche die sich bewährenden wirklichen Wahrheiten und die erwiesenen wirklichen Irr-

tümer gleichgeordnet als Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft erfaßt. D. h. die Geschichtswissenschaft (der Theorie) sucht die richtige (vermeintliche) Erkenntnis gewesener Erkenntnisse, sowohl der richtigen wie der unrichtigen. Sie lernt die wirklichen, gewesenen Irrtümer als notwendige Umwege würdigen, die zum Teil in der Unzulänglichkeit der einzelnen Forscher begründet sind. Dies entspricht der Erscheinung auf profanem Gebiet, daß dort die Natur S[1] des Menschen das Erreichen des Zieles der Befriedigung vielleicht für immer unmöglich macht, sofern „Verbrechen" aus Naturanlagen kaum ganz auszuschalten sind und bestenfalls nur jene „Verbrechen", die aus fehlerhafter Struktur der gesellschaftlichen Institutionen notwendig folgen. Wer sich an den Verdacht klammert, die scheinbar sichersten Erkenntnisse der Wissenschaft seien eines Tages überholt, alles sei hier provisorisch, der gibt damit nicht das Ziel der Wahrheit auf, sondern nur das angenehme Gefühl gesicherten Besitzes. Schwieriger mag die Frage gegenüber den einzelnen philosophischen Systemen liegen, den einzelnen sich ablösenden Weltanschauungen. Aber der historische „Sinn" „irriger" Philosophien und Weltanschauungen liegt dann ganz in ihrem Stufenwert eines sinnvollen Entfaltens von Möglichkeiten des Philosophierens überhaupt.

In der ästhetischen Sinnrichtung wird dies eben berührte Problem von — ihrem Anspruch nach — absoluten und doch zeitgebundenen Werten noch klarer. Schmuck und Spiel haben ihre Wertstufen. Die Geschichte beider zeigt, daß hier nicht die Erreichung der höchsten Wertstufe als höchstes Ziel in unerreichbarer Ferne am Ende der Tage liegt, sondern alle Qualitätsstufen können gleichzeitig nebeneinander entstehen. Das Geschichtliche der sinnvollen Zusammenhänge liegt hier in der Stilentwicklung. Das Erreichen von Höhepunkten ist also die Erreichung von klassischen Stufen der Stile an sich und der Richtungssinn der Geschichte ist hier nicht eine ewig ansteigende Linie des Fortschritts, sondern eine Wellenlinie von Einheitlich-

keitsgraden der Erfüllungen schwankender und stets neu auftauchender ästhetischer Bedürfnisse.

Die sakrale Sinnrichtung erreicht ihre Fortschritte in der Neuausarbeitung stets klarerer, reicherer, erhabenerer Gottesvorstellungen; hier liegt wie bei manchen theoretischen Wahrheiten teils ein Kumulieren gesicherter Offenbarungen vor, teils die Aussicht auf unendliche Steigerungsmöglichkeiten, aber andererseits erlebt der Einzelne seine vollendete Gottesnähe — sofern er überhaupt „eine" erlebt — als endgültigen Wert, unabhängig von den Aussichten, die für spätere Generationen gelten mögen.

„Allgemein" läßt sich nur noch sagen, daß der Sinn der Geschichte in einem Zusammenspiel aller vier Sinnrichtungen liegt, die sich zwar in ihren je immanenten Einzelfortschritten voneinander entfernen, einander ablenken und stören, aber immer wieder anziehen und zu einer Einheit sich zu finden trachten. Viel mehr läßt sich „allgemein" über den „Sinn allein" der Geschichte kaum sagen.

Um so mehr ist über die Form der Geschichte des Sinnes zu sagen. Wo immer wir in der Ethnographie und Kulturkreisforschung an halbwegs nachprüfbare Frühstufen der Kultur und ihre Fortsetzungen herankommen, beobachten wir eine enge Durchdringung und Verquickung sämtlicher Sinnrichtungen; wir haben allen Grund, für die früheste Zeit die gleiche Verschlungenheit anzunehmen. Und doch drängt sich durch die Isolierung der Sachgebiete die Frage nach der Entwicklung innerhalb der einzelnen Sinnrichtungen und ihrer Unterabteilungen auf. Die Entwicklung der Waffen — Bogen, Speer, Keule usw. — war immer verknüpft mit Entwicklung des Handwerks überhaupt, des Kriegerstandes und der Politik, daher auch mit dem Kult usw. Trotzdem kann man die Geschichte der Waffe herauslösen und an den realen Waffen verfolgen. Jede solche Folge einander ablösender Arten von künstlichen Werken bildet eine zeitliche Reihe, sie sind wie auf einer gemeinsamen Achse aufgereiht, oder bildhaft: sie wachsen wie Pflanzen aus

dem Grunde eines Flusses auf, und während der Fluß weitergeht, samen sie sich aus, ihre Nachkommen aber werden durch die Gewässer der Nebenflüsse mit genährt. Dies Bild veranschaulicht die Immanenz der Entwicklung jedes einzelnen Sachgebietes. Allerdings hinkt der Vergleich, denn die Nebenflüsse sind selbst Flüsse, die den zuerst als Fluß herausgehobenen Zusammenhang kreuzen, so daß Fluß und Nebenfluß koordiniert sind — ein System sich kreuzender Flüsse, wo alles mit allem zusammenhängt. Aber in erster Sicht genügt das Bild vom einfachen Fluß, sogar ohne Nebenflüsse.

Diese Immanenz besteht in der Methode jeden Sachgebietes. Die Methode, der „Weg" der Neuschöpfung ist zugleich der Weg der Geschichte.

In der profanen Richtung ist die Methode das Probieren. Man stellt sich zuerst das Werk theoretisch — logisch — vor (vorstellen kann hier wieder zeitlich verstanden werden) und versucht, ob diese Vorstellung der Wirklichkeitsphantasie in der Praxis sich bewährt. Aber auch in den anderen Sinnrichtungen ist alle Methode ein Probieren, nur jedesmal ein wenig anders. — In reiner Theorie, besonders in der Philosophie, kann man für bestimmte Werke (Gedankengänge, Systeme) oft keine praktische Probe machen, hier ist die Sonde die innere Widerspruchsfreiheit. — In der sakralen Sinnrichtung ist die Methode die Bewährung jeden echten Glaubens in der Unberührbarkeit durch alles Irdische, also auch durch Glück und Not. Aberglaube und Prophetie haben ihre Erprobung im Eintreten der Erfüllung. — Die Werke ästhetischer Richtung finden ihre Probe in der Auslösung der erwarteten Mutation bei den Mitmenschen. Diese Erfüllungen sind besonders stark sozial, d. h. von der ästhetischen Bildung der sozialen Schichten abhängig.

Die Methode in den Einzelheiten darzulegen ist eine Aufgabe für sich. Über die der Wissenschaft ist am meisten gearbeitet worden, schon weit weniger über die der Weltanschauung, nämlich die der Perspektive von einzelnen Standpunkten. Die Me-

thode der Philosophie ist zum Teil eine Neutralisierung der möglichen Standpunkte, wie man etwa einen Würfel immer nur perspektivisch sieht, aber von allen Seiten zugleich „denkt" oder vorstellt. Die Methode des Schmückens, das Untertauchen im Gefühl, das Auskosten und subjektive Stellungnehmen beschäftigt die Ästhetik und Psychologie, ohne daß man über das eigentlich Methodische daran bisher genaues erführe.

Psychisch, also im einzelnen Menschen, spielt sich der Vorgang so ab, daß die überkommene Vorstellung beurteilt, d. h. erprobt, geprüft, ausgekostet, „kritisiert" wird, daß man von ihren Unzulänglichkeiten her sie entweder stückweis ergänzt (eine Prothesenmethode) oder radikal erneuert (organisch, ganzheitlich). An das Beurteilen schließt Absicht der Verbesserung, Entschluß und Handlung, die Absicht endet im neuen Versuch. Dieser Prozeß wiederholt sich endlos im gleichen Menschen. Er knüpft dann an die jeweiligen eigenen Ausführungen an, nämlich an die durch Willen in die Wahrnehmung übertragenen Vorstellungen. Aber ebenso verhält er sich zu den ursprünglich übernommenen, ihm durch Sprache, Gegenstand, Institution usw. wahrnehmbar überlieferten Vorstellungen, er ist also sozial (also auch soziologisch) mit den Vorstellungen der Vorgänger und Mitstrebenden verbunden. Alle sind in gemeinsamer Methode eingespannt, aber darum durchaus noch nicht einer Meinung. Neue Waffen erprobt man gegenseitig unter Feinden. Einer Meinung ist man dann zuletzt vielleicht über die Brauchbarkeit der Waffengattung. Beim Schmuck, z. B. beim Nurschmuck ist es gar nicht nötig, daß eine solche Übereinstimmung der Meinungen zustande komme. Wo sie aber vorliegt, entspringt sofort die Spaltung in Besteller und Handwerker, denn nicht jeder kann Schmuck erzeugen, er sucht sich dann den, der seinen Geschmack im Werk erfüllt. Hier kreuzt also die Entwicklung des Gegenstandes (Waffe, Schmuck) die Entwicklung der Gesellschaft (Stand, Beruf). Dabei rühre ich zugleich sowohl an die relative oder absolute Unersetzbarkeit der einzelnen Per-

son, also seine Naturveranlagung, als auch an die wechselseitige Verflochtenheit der einzelnen in sich immanenten Stränge der Kulturentwicklung.

Das erstere betrifft die gesamte Naturgeschichte der Menschen, daher überhaupt die gesamte Naturgeschichte, weil der Mensch in sie eingebettet ist. Die Naturgeschichte ist der Rahmen und die Voraussetzung der Verwirklichung der Geistesgeschichte. Die jeweils vorhandenen Menschen sind die Werkzeuge, die der absolute Geist zur Verfügung hat. Diese Ausdrucksweise ist metaphorisch. Man darf sich nicht den absoluten Geist wie einen Regisseur, Monarchen oder Feldherrn vorstellen, der zwar das Beste will und das Richtige weiß, aber sich jeweils mit mittelmäßigen Schauspielern, Untertanen und Soldaten behelfen muß, der aber seine Leute erzieht und wenigstens schrittweise ans Ziel kommt. Der absolute Geist liegt der Natur im Ganzen, also auch dem Menschen zugrunde, er ist ihr „Grund". Aus ihm wachsen nach unabsehbaren Vorstadien Menschen mit der Gabe, Vorstellungen zu schöpfen, also mit der Gabe, aus Natur S^1 in die Stufe von Geist S^2 aufzuschnellen. Wie das zugeht, bleibt unerforschlich. Einsichtig dagegen erscheint, daß die Natur und daher auch die Naturgeschichte, auf dem Grunde des Geistes existierend, die Voraussetzung für menschlichen Geist ist — also nicht absoluten — und daß die Methode des menschlichen Geistes in ihren Schritten vorgezeichnet ist, so daß in diesem bestimmten Sinne die gesamte Naturgeschichte für die Geistesgeschichte extramanent ist. Es schwebt kein Geist über den Wolken und wartet geduldig, bis der kluge Kopf geboren wird, der ihn versteht — wie Kepler, der Große, in seinem Glücksgefühl es sich dachte. Niemand draußen, „droben", wartet auf Erkenntnis, Nützlichkeit, Schmuck, Glaube — nur hier unten die Menschheit selbst. Die wartet auf Kepler, wartet sozusagen auf sich selbst, ist aber in diesem geistigen Warten davon abhängig, ob die Natur die nötigen Menschen stellt, die unersetzbar sind. Daher wird man das Paradoxon verstehen, daß

der geistig zulängliche Mensch für die Geistesgeschichte Zufall ist. Die Schritte der Entwicklung haben eine relative Notwendigkeit, die Aufgabe (nicht ein absoluter persönlicher Geist) wartet auf ihre Lösung; ob der Löser geboren wird ist Zufall und ist auch vom Wunsch der Eltern nicht beeinflußbar, auch nicht durch Züchtung. Daher ist es irrig, oder doch ungenau, zu sagen, die Probleme werden mit den Menschen geboren; sie können Jahrhunderte da sein — ja Jahrtausende — bis der Löser kommt.

Denn in jenem Begriff von Methode als Erprobung und Kritik ist eingeschlossen, daß es überall Stufen gibt, die überwunden werden, die Abwege und Sackgassen sind, aber sehr oft trotzdem Vorstufen — zum Teil, weil man auch auf dem Abwege etwas lernt, was dem Aufgabenlöser direkt oder auf einem großen Umweg zugute kommt, zum Teil, weil das noch Unvollkommene eine Art Orientierungsskizze darstellt; die Aufgabe wird erst „ins Unreine geschrieben", sie wird dadurch für den künftigen Löser sichtbar gemacht. Daher hat der lange erwartete Löser der Aufgabe seine Vorgänger, die zu ihrer Zeit mitunter schon als Löser galten. Nur ist hinzuzusetzen: ich spreche vorläufig von Kultur S^2, nicht von Kunst, dort ist in gewissem Sinn richtig, daß die Probleme — wenn auch nicht genau — ungefähr mit dem Künstler gleichzeitig geboren werden und mit dem Künstler zugleich historisch heraufwachsen. (W. Pinder.)

Für die Kulturgeschichte bedeutet Entwicklung die Folge der Problemlösungen. Entwicklung im mechanischen Sinn entspricht dem Öffnen eines Pakets, es ist stets ein Herauswickeln von Außen her, und es kann nichts anderes herausgewickelt werden, als eingewickelt wurde. Entwicklung im biologischen Sinn ist eine Folge von Lebenszuständen vom Samen bis zur Frucht, so daß der normale Ablauf zum Ausgangsstadium zurückführt und im nächstfolgenden Exemplar sich wiederholt. Außerdem versteht man unter biologischer Entwicklung die innerhalb der Generationsreihe sich vollziehende Wandlung, die

damit zusammenhängt, daß die Tochtergeneration stets von der Elterngeneration etwas abweichend gebildet ist, sich anpaßt usw. (hier schließen viele noch ungelöste Probleme der Naturgeschichte an). Entwicklung im psychischen Sinn bedeutet teils die nur biologische Entfaltung der psychischen Fähigkeiten, sowohl im Kindesalter die der Wahrnehmungsprozesse, der Gefühlserfahrungen, der Triebe, wie später die des Charakters und der Vorstellungen. Entwicklung im kulturellen Sinn ist weder kausal noch final zu erklären, sie ist dialektisch und kritisch; ihr Wesen ist jenes Verbessern der Vorstellungen am Prüfstein der Ideen des Wahren, Guten (Nützlichen), „Schönen" und Heiligen. Daher gibt es in der Kultur dauernd die Möglichkeit des Fortschritts; aber auch die des Stillstands und Rückschritts. Auf die Scheidung von Zivilisation und Kultur brauche ich dabei nicht einzugehen. Die Zivilisation nimmt an der positiven und negativen Entwicklung der Kultur teil.

In der Abgrenzung der Bedeutung alles Naturgeschichtlichen für die Geistesgeschichte ist die der personalen Generation eingeschlossen[1]. Die Häufung von Geburten Begabter oder der für bestimmte Aufgaben Begabter ist Zufall, d. h. es steht keine gemeinsame Absicht der verstreuten Eltern oder des absoluten Geistes dahinter. Grundsätzlich verfehlt ist auch jede personale Generationsabgrenzung durch Zahlen. Dies ist, wie Mannheim sich ausdrückt, naturalistisch, also ungerechtfertigte Übertragung von Methoden der Naturwissenschaft auf Geisteswissenschaft, es ist „Zahlenwahn". Die Generation im Sinne von Kindern gleicher Eltern (bzw. desselben Vaters mit mehreren Frauen oder gleicher Mutter mit verschiedenen Vätern) ist im Durchschnitt durch die Dauer der Zeugungskraft begrenzt. Sie reduziert sich auf etwa drei solche Generationen auf das Jahrhundert,

[1] Ich verweise nachdrücklich auf Karl Mannheim, Das Problem der Generationen (Kölner Vierteljahresheft für Soziologie, VII, 1928, S. 157 ff.), dessen klärende Gedankengänge ich hier als bekannt voraussetze; ich schließe mich ihnen so gut wie restlos an, wenn ich auch terminologisch abweiche.

was manche zu der Phantasie des hundertjährigen Kalenders verlockte (Joël[1]). Aus einem Stammbaum im ägyptischen Museum in Berlin errechne ich für die damalige Zeit vier Generationen im Jahrhundert. Man muß erstens einsehen, daß Generationen minütlich neu geboren werden und man daher bedenklich nahe an die Horoskopie rückt, daß ferner die Abgrenzung der Generation auf 30, auf 33 oder 15 Jahre ganz willkürlich ist und in der Empirie stets Belege finden muß, weil bei so großer Menge von Fällen jedes Teilungsnetz immer irgendwohin trifft, daß weiter die Enkel entsprechend den Abständen ihrer Geburtsjahre sich allmählich statt auf 30 auf viel mehr Jahre verteilen[2], daß schließlich die Bedeutung der gleichen Geburtsdaten völlig gleichgültig ist, wenn die Menschen verschiedenen Kulturkreisen angehören, und daß nicht die Jahresklasse als solche entscheidet, sondern soweit sie soziologische Bedeutung hat, also die Jahresklasse als Schulklasse, Rekrutenklasse usw. und in erweitertem Blick die jeweils zugleich lebenden Erwachsenen, die handelnd in der Kultur stehen, in gleichem Kulturkreis die gleichen Vorstellungen vorfinden bzw. deren gleiche Wandlungen erleben.

[1] Karl Joël, Wandlungen der Weltanschauung. Tübingen 1928—1934.

[2] Wenn jedesmal der Vater mit 20 und 40 Jahren einen Sohn zeugt, dann entsteht folgendes Schema: Der Ahnherr sei im Jahre 1 geboren, seine Söhne A und B (erste Generation) im Jahre 21 und 41. Die Söhne des A: a und a' sind daher 41 und 61 geboren, die des B: b und b' 61 und 81.

In dieser zweiten Generation beträgt die Spanne des Ältesten und Jüngsten 40 Jahre. Die Söhne des a sind 61 und 81 geboren, die des a' 81 und 101, die des b 81 und 101, des b' 101 und 121.

Die dritte Generation umspannt bereits Altersunterschiede von 60 Jahren. Jede folgende um 20 Jahre mehr, also die sechste bereits 100 Jahre.

In Wirklichkeit ist die Zerziehung so unregelmäßig, daß solche Differenzen so rasch wohl nicht auftreten, sie gleichen sich aus, aber sie können in langen Zeiträumen tatsächlich sehr anwachsen.

Zum Generationenbegriff gehört auch die Überlegung, wie viele Generationen uns von der Eiszeit trennen. Angenommen, die letzte Eiszeit endete vor 12000 Jahren und auf 100 Jahre seien 3 Generationen zu rechnen, so trennen uns 360 Väter von der Eiszeit. Man muß sich einen Hörsaal mit 360 Sitzplätzen vorstellen, wo diese Väter nebeneinander Platz nehmen. Wie bald würde in dieser Väterversammlung das Verständnis für den Redner aufhören! Innerhalb dieser 360 Generationen sollen sich die heutigen Völker entwickelt haben. Denn als die Eiszeit endete, gab es noch keine Deutschen, Franzosen usw.

Ohne diese Menschen würde die Kultur überhaupt nicht sein. Das ist ein selbstverständlicher Satz wie der noch weitergehende: ohne die Erde und Erdgeschichte würden diese Menschen nicht sein. Die Menschen sind für die Geistesgeschichte nötig und deshalb auch die Erde. Trotzdem ist von der Methode des geistigen Fortschritts gesehen das Geborenwerden Unbegabter wie Begabter für das jeweilige Problem, dessen Lösung die Zeit fordert, ein Zufall. Umgekehrt ist für den jeweils Geborenen ein Zufall, welche Probleme er vorfindet und ob er die dazu nötige Begabung hat. (Man hat oft darauf hingewiesen, daß der größte Feldherr nichts leisten kann, wenn gerade Frieden ist.) Beide Reihen, die naturgeschichtliche Reihe der Geburten (einschließlich der natürlichen Entwicklung der Exemplare) und die Reihe der geistigen Probleme kommen in nur wenigen Ausnahmefällen zur Deckung. Unter den Millionen lebender Menschen gibt es stets nur wenige, die den Karren weiterziehen. Die Anderen erhalten ihn, wenn sie ihn nicht beschädigen oder gar zurückziehen. Sogar die Begabten ziehen nicht immer den Königsweg.

Der Geisteshistoriker anerkennt, daß die Naturgeschichte die Basis für den historischen Ablauf geistiger Problemlösungen bietet, überläßt aber alle Fragen, wieso dieser oder jener Begabte gerade damals gezeugt und geboren wurde, dem Naturhistoriker, der allerdings über die Häufigkeit und dann wieder Seltenheit solcher Geburten kaum etwas wird aussagen können. Jedenfalls kann nicht (was auch geschehen ist) von Erschöpfung gesprochen werden, da doch die Geburt eines Lionardo nicht alle folgenden Elternjahrgänge anstrengt. Das Problem liegt überhaupt für den Geisteshistoriker nicht in den Persongenerationen, sondern in den Sachgenerationen.

Der Begriff der Sachgeneration ergibt sich aus der Kulturkreislehre. Er ist seiner Dauer nach nicht natural abgegrenzt, er dauert so lange, als die Angehörigen des Kulturkreises in einem relativ einheitlichen Vorstellungszusammenhang leben. Der sich

wandelnde Kulturkreis kann sich über mehrere Sachgenerationen zeitlich erstrecken. Nach Persongenerationen gemessen kann eine Sachgeneration unabsehbar viele Persongenerationen dauern, z. B. die Urkultur sich von der Urzeit bis heute bei den Vollpygmäen erhalten, oder die Sachgeneration kann innerhalb einer Persongeneration zweimal und dreimal wechseln — je nach Tempo der Entwicklung oder durch Katastrophen.

Ich spreche zunächst von der Sachgeneration unabhängig von ihrer Dauer. Hier bekommen alle in der Theorie der Sache, der Person und des Ortes gewonnenen Begriffe Bewegung, jeder trägt, historisch gesehen, einen Richtungspfeil in sich.

Die Sachgeneration drängt zum Stil. Dies deshalb, weil der einzelne Mensch oder weil einzelne Menschen zur inneren Einheit der Gesinnung drängen und weil, soziologisch gesehen, die Gesellschaft nach einem Gleichgewicht streben muß, um sich zu erhalten. Sie tendiert teils nach der Norm des Regulativs (Recht), teils nach dem Ideal der Harmonie (produktiver Spannung). Ob in ganz primitiven Verhältnissen der Urkultur — und zwar der historischen, als die Zahl der Menschen noch klein war — in der einzelnen vom Sammeln lebenden Kleinfamilie paradiesische Harmonie herrschte, wie das Schmidt und Koppers nahelegen, kann niemand entscheiden. Aber man wird zugeben, daß die Wahrscheinlichkeit eines restlos harmonischen Zustandes abnimmt, je größer die Gesellschaft, je komplizierter ihr sozialer Bau und die Fülle der nebeneinander hergehenden Sachgebiete ist. Innerhalb jeden Sachgebiets — Werkzeug, Leitung, Zeichen usw. — läuft eine immanente Entwicklung im Sinne der sich ablösenden Werke als Stufen sich klärender Vorstellungen. Jede solche zeitliche Reihe ist gegenüber allen anderen zunächst extramanent. Aber alle sind in dauerndem Kontakt und Wechseleinfluß. Jedes Weiterführen einer Entwicklungsreihe reißt alle anderen hinter sich her. Hier ist wieder „gestalttheoretisch" zu denken. Das Ganze ändert sich jedesmal, wenn sich auch nur ein Teil ändert. Aber nie ändert sich kein Teil; immer ist alles

in Bewegung, immer ist der Stil im Entstehen und zugleich schon gefährdet. Jeder Querschnitt durch alle Sachgebiete — das ist das definitorische Moment des Begriffes Kulturkreis — zeigt in seinen „Sachen" die Figuralität des Stils an. Jedes solche Kulturkreisexemplar hat seinen Bautypus, hat seine inneren bloßen Gestreutheiten der Figuren, sowie seine Reihen und Gruppen, wobei die soziologischen Reihen (Schichten) und Gruppen die naturalen Menschen in sich enthalten. Jedes Kulturkreisexemplar bestimmter Typik hat seine Kosmik oder Chaotik bzw. beides und dadurch seine Spannung, die zum Ausgleich in der Harmonie drängt, die aber unerreichbar ist — weil die Träger der geistigen Kultur als Menschen naturhaft sich wandeln. Die Vorstellungswelt wechselt in jedem Einzelnen mit seinen Erlebnissen und Altersstufen. Die Vorstellungswelt wechselt im Ganzen, weil immer einige Menschen durch Tod ausscheiden, neue geboren werden. Aber während immerzu Einiges abbröckelt, Anderes nachwächst, bleibt eine Kernmasse bestehen, die jeweils Träger jener Vorstellungen ist, die mitsamt den weiterbestehenden Werken die jeweilige Kultur bildet. Die jeweils lebenden Kulturträger eines bestimmten Kulturkreises haben ihren psychischen Stil, ihren Charakter, der auch als dividualer Stil in jeder Person seine Bestimmtheit oder sein Schwanken zwischen den Polen des Seins- und Werdensstils hat. Von daher bezieht (sozusagen) der Kulturstil die ihm adäquaten Personen, je nachdem er — der Kulturstil — zum Seins- oder Werdensstil neigt; die psychische Veranlagung der Einzelnen zu „Klassik" und Romantik ist der dauernd bereit liegende Naturvorrat, der Rohstoff der Kultur. Die Sachgeneration besteht in jedem Zeitmoment aus einer Anzahl von Vorstellungen und aktuellen Werken, die aus älteren Zuständen herüberragen, aber sie entsteht aus einem Vorstadium. Die einzelnen statisch gesehenen Stadien bilden eine stetige Reihe in der Zeit. Die kulturgeschichtliche Fragestellung übernimmt also die Beschreibung der Stadien aus der Kulturgeographie — bzw. der Histori-

ker leistet diese Inventarisierung selbst — und richtet sich auf den inneren Zusammenhang der Stadien. Auch hier ist also die Frage nach der „Deskription" von der Frage nach der „Genesis" zu unterscheiden. Der Historiker braucht die einzelnen Töne, aber er sucht nicht eigentlich die Töne, er lauscht auf die Melodie. Er fragt nach dem Entstehen.

In jedem Stadium, jedem Querschnitt, finden sich die Figuren des vorausgehenden teils unverändert, teils verändert, aber der Gattung nach, als Waffe, Institution, gleichgeblieben wieder. Die Linie, die solche Figuren gleicher Sinngattung zeitlich verbindet, ist die der immanenten Entwicklung, deren Weg aus der Methode des Sachgebietes sich bestimmt und, wenn er nicht geradlinig läuft, sich immer wieder selbst reguliert. Für die Regulation wirken die regulativen Ideen der Güte (Brauchbarkeit, Rechtlichkeit, Pflicht usw.), der Wahrheit, „Schönheit" und Heiligkeit, oder auch Ideen speziellerer Art als Unterarten der obersten Ideen. Diese Entwicklungslinien der einzelnen Sachgebiete (Werkzeuge, Waffen usw.) gehen innerhalb der Gesamtänderung des Querschnittes vor sich und jeder Querschnitt sucht von sich aus nach Gleichgewicht, da sonst die eigene Existenz gefährdet ist. Auch dies muß als interne Selbstregulierung begriffen werden. Die Menschen als Kulturträger wollen die Kultur ja nur, weil sie meinen, durch sie besser zu existieren, von den Gefahren der Natur weniger bedroht zu sein als ohne sie. Wird die Kultur ihrerseits in sich widerspruchsvoll und deshalb unhaltbar, so wird sie kritisiert und verändert. Die Methode der Geschichte — ihr Weg — bezieht sich sowohl auf die methodische Kritik und Änderung in jedem Einzelgebiet, wie auf die des Ganzen. Es ist daher wieder nur eine metaphorische Ausdrucksweise, wenn man sagt, die Kultur strebt nach innerem Gleichgewicht. Tatsächlich streben die Menschen nach einer Kultur von innerem Gleichgewicht der Gesellschaft und der gesamten Werke S^2 — ein Prozeß, der sich innerhalb der Vorstellung abspielt und in wahrnehmbaren Werken niederschlägt,

in Werkzeugen, Bauten, Zeichen, Staat, Schmuck usw. Diese Gleichgewichtigkeit bedeutet aber eine Querspannung in jedem Querschnitt. Die Verbesserungen auf den Einzelgebieten verlaufen in jedem Gebiet immanent (konsequent) und intern, der Verbesserer einer Maschine denkt zuerst ausschließlich an diese. Aber die neue Maschine, einmal in Gebrauch gesetzt, beeinflußt alle übrigen Gebiete, also den „Querschnitt" des Kulturzustandes. Jeder Fortschritt der Kultur wird erkauft durch Störung des erreichten Gleichgewichts. Die Einzelsträhne der Entwicklung haben ihre inneren Achsen und Schwerpunkte und alle miteinander erzeugen jeweils einen Gesamtschwerpunkt, der im Verlauf sich dauernd verlegen kann, der aber auch streckenweise an einem Strang haftet und an ihm entlang gleitet. Der Querschnitt wird durch den Akzent, der im Sozialen liegen kann (Politik) oder im Religiösen usw., zur Gruppe. Jede gruppenhaft zentrierte Sachgeneration beruht auf einem psychischen Übergewicht einer Sache, die sich durch ihr eigenes Gewicht durchsetzt, sie wird wichtig, gewichtig als geistiges Problem. Das kann Unterbau sein im Sinne der materialistischen, kann Idee sein im Sinne der Hegelschen Auffassung. Aber es hat die Wirtschaft selbst Idee (Güte als Brauchbarkeit) und so wechseln die Akzente innerhalb der Folge der Ideen und Probleme. Die Anziehung vom Schwerpunkt her erzeugt jene Konvergenz der Einzellinien der Entwicklung der Sachen (als Figuren der Figuralität), die in einer inneren geistigen Familienzusammengehörigkeit der Sachen mündet. Aber jeder Einzelfortschritt will aus seiner immanenten Logik heraus geradlinig weiterschreiten und erzeugt deshalb immer innere Divergenzen. Aus Konvergenz und Divergenz dieser nebeneinander herlaufenden Reihenbündel entsteht die Querspannung, die ihr inneres Gleichgewicht sucht, ihre Harmonie, und sie nie finden kann. Dieser geistige und nicht biologische Prozeß ist mit dem Begriff des ebenen Querschnitts nicht zu fassen, denn jeder Zeitzustand hat sein Relief.

Man ersetze also das Bild vom ebenen Querschnitt durch die

Oberfläche eines kochenden Wassers oder eines wachsenden Gebirges: die einzelnen Linien stoßen in ihrem eigenen Tempo vor, das ganze Gebirge ist vulkanisch. Was heute noch ein Hügel ist, kann morgen die höchsten Spitzen des Gebirges überragen. Aber unerschöpflich wächst aus dem glühenden Grunde Neues nach, das Gebirge wird immer höher. Hier versagt auch dieses Bild. Denn der erreichte Höchstpunkt fordert von den anderen Bergen und Gebirgsteilen, daß sie nachwachsen. So darf man statt der Berge Menschen einsetzen, Wettläufer, die mit dem Blick auf ewige Ideen gerichtet vorandrängen. Nie bildet die Phalanx der Läufer eine gerade Querlinie, nur einst am Start war das vielleicht der Fall. Aber wer heute der Vorderste ist, wird morgen überholt und keiner darf ruhen. Es ist, als hingen sie mit Ketten zusammen wie sibirische Sträflinge auf dem Transport; wer müde ist, muß weiter, weil das Ganze weitergeht: der gemeinsame Ehrgeiz.

Doch diese Phalanx löst sich bei näherem Blick auf in das komplizierte Gebilde der Gesellschaft mit ihren Streuungen, Reihen und Gruppen, ihren Schichten und Führern. Und das Gebirge von Vorstellungen, das heiß hervorgeschleudert wird, fällt zurück, erkaltet und erstarrt. Das Aufgehäufte ist die Tradition, sie ist der Boden, das Sprungbrett für Kommendes, aber sie kann auch die inneren Kräfte belasten, den Krater verschütten, den Fortschritt hemmen. Kulturen bauen sich auf und erstarren.

Aber nicht biologisch! Die Träger der Kultur haben ihre Lebensgeschichte vom Embryo durch die Kindheit zur Reife über Greisentum zum Tod. Der Träger der Kultur ist die Gesellschaft, die, einmal geboren, nie stirbt — bis einst die Menschheit zugrunde gehen wird. Aber der Träger der Kultur überlebt die Stadien der Kulturstile und diese entwickeln „sich“ nach ihrer eigenen Methode, die nicht biologisch sein kann.

Aus der ersten Zweckvorstellung des Urmenschen folgt auf der Folie der Idee von Güte (Nützlichkeit) und Wahrheit (Er-

kenntnislogik) das sich verästelnde Bündel von Reihen profaner Werke. Und entsprechend in den anderen Sinnrichtungen, die zu Richtungsachsen neu entstehender Zustände und Kulturstile werden. Das Aufbauen, das Frühstadium einer Kultur mag man mit Zellteilung und Nahrungsaufnahme vergleichen, die Erreichung der Reife liegt nicht in der Fähigkeit, eine zweite Kultur zu gebären; der „Tod" der Kultur ist kein „natürlicher" Tod. Der Weg jeder Kultur ist durch zwei Faktoren bestimmt: die geradlinig weitertreibende immanente Forderung jedes Sachgebietes und die Querspannung, die eine Einheit der Manigfaltigkeit fordert: Gleichsinnigkeit, einheitliche Kulturgesinnung. Von diesen beiden Kräften, der Stoßkraft zu den Ideen und der Querspannung zum Stil, ist die erste die eigentlich sinnhafte und originelle, die zweite formhaft und in den Grenzen der Stilmöglichkeiten schwankend. Der figurale Stil erzwingt die Einheitlichkeit der sinnhaften Figuren (Werkzeug usw.), aber die Wandelbarkeit der Figuren selbst ist unendlich. Die Kultur kann nie von sich aus sterben, nur ihr Stil wandelt sich figural bis zum Ersatz aller Figuren; die Verbindungsstile der Vizinalität, Ordinalität und Dividualität erzeugen miteinander den Seinsstil oder Werdensstil der Kultur. Da es nur zwei solche Pole gibt, muß die Kultur zwischen beiden Polen periodisch schwanken, pendeln; sie wird in reinen Zuständen eine prägnante „Gestalt" des Seinsstils oder Werdensstils erreichen. Die Reifezeiten, die Maturitäten der Kulturstile, bedeuten keine Zeugung neuer Sachgeneration, nur Reifung des Vorhandenen. Reife ist hier Harmonie. Sie ist immer nur angenähert vorhanden, nur kurzwährend, von grollenden kritischen Unterströmungen begleitet.

Diese inneren Spannungen in jedem Kulturzustand, die gegenseitige Kritik der gesellschaftlichen Schichten — der Unterdrückten und der Bevorrechteten — oder die des Glaubens und Aberglaubens, der Wahrheit und des Irrtums, die nie ruhenden Forderungen nach Annehmlichkeit und Sekurität bedeuten im Ganzen die Kurve des Ablaufs. Die Pendelbewegung des Seins-

und Werdensstiles ist wie von einem Pendel vollzogen, dessen imaginäres Aufhängezentrum dauernd sich verschiebt, die Bewegung dieses Zentrums möchte von sich aus eine Kurve beschreiben, die der inneren Konsequenz des Querschnittes entspricht, aber die Kurve erfährt immerzu Störungen.

Diese Störungen ergeben sich aus der Natur, also aus dem, was dem Geist Zufall ist, ergeben sich zweitens durch plötzliche innere geistige Eruptionen, geistige Schwerpunktverlagerungen, die wie die Erfindung des Feuers oder Luthers Thesen oder die Einführung der Dampfmaschine einen Bruch erzeugen. Aus der neuen „Figur" oder „Sache" entspringt eine Gesamterneuerung der Figuralität, also ein neuer Kulturstil. Diese innere Eruption kann katastrophenartig wirken, sie ist Katastrophe für die Kulturträger, die an der alten Tradition festhalten wollen. Sie gehen zugrunde, wenn sie nicht mitgehen. Die Störungen ergeben sich aber drittens durch Zusammenstoß zweier oder mehrerer bisher getrennt gewesener Kulturkreise. Sie sind fast immer Katastrophen; Beispiele: die Germanen im Römerreich, das selbst schon morsch war, die Missionierung und Zivilisierung der Neger, die zivilisatorische Europäisierung der Erde nach dem Weltkrieg.

Die zeitliche Reihe der Kulturen ist also eine Reihe von sich umzentrierenden Vorstellungsgruppen, die geographisch wandern von Volk zu Volk und jedesmal ihre völkische Färbung erhalten. Alles Kulturgeographische geht hier in das Historische über. Greife ich auf das Bild vom wachsenden vulkanischen Gebirge zurück, so kommt das Gebirge plötzlich ins Rutschen, es schwimmt wie die Kontinente, es wandert durch Zonen und über Meridiane. Es breitet sich aus oder zieht sich zusammen, es zersplittert und zerbricht in Inseln und Exklaven. Bei dieser Wanderung des Vorstellungsgebirges kann es geschehen, daß es auf Tiefland fällt und ins Breite verflacht oder daß es auf andere Gebirge stößt und sich auf diese schiebt und über sie hinweg, so daß eine Mischung von Kulturen ihren Weg weiternimmt. Das ist die Form der Geschichte, das sind wir, aneinanderge-

kettet, vorwärts getrieben ins Ungewisse; und wenn Einzelne verzweifeln, reißen die wenigen Mutigen das Ganze weiter — die Mutigen des Geistes. Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae. Aber wer das Lob verdient, daß er diesen großartigen Mut besaß als ein Eiferer im Untergang, wer mehr besaß, die Begnadung des Aufbauens und, darüber hinaus, die Begnadung des Aufbauens von Wert, dies entscheidet immer erst die Zukunft, der sich die Einzelheiten verkleinern und verschütten. Die Nachwelt urteilt und verurteilt.

Aber sie ist selbst wieder Geschichte und urteilt von sich aus subjektiv. Der Historiker, der mehr verrichtet als Zurechtstutzen der Quellen, was eine verantwortungsvolle, mühselige und in ihrer Art reizvolle Aufgabe ist, der Historiker, der darstellend deutet, Zusammenhänge erkennt, Melodien hört und Akkorde, kann nicht aus seiner eigenen Zeit heraus fliehen und sieht trotz aller zeitgebundenen und persönlichen Subjektivität die Zusammenhänge besser als die Menschen, die, einst mitten im Geschehen stehend, zerrieben wurden oder emporgetragen von dem Kraftnetz der Geschichte. Eine Geschichte der Geschichtsdarstellung (Historiographie) deckt die Abhängigkeit des Geschichtsschreibers vom Kulturstil seiner Zeit auf und eine Historiographie der Historiographie würde abermals zeigen, daß auch der Historiograph zeitgebunden ist. Es ist bekannt, daß jede Generation (Persongeneration) die Antike anders sieht. Wir selbst erlebten die Umwertung gegenüber der Wertung der Renaissance wie sie Jakob Burckhardt und Wölfflin vertraten. Diese Unmöglichkeit, der Geschichte zu entrinnen, bedeutet nicht eine Leugnung der Wissenschaftlichkeit der Geschichte, keine restlose Relativierung und Subjektivierung. Der Geschichtsschreiber erfindet nicht, er ist nicht Dichter, nicht Künstler (S. 532), er deutet, er erkennt von neuem Standpunkt im alten Tatsachenbestand neue Zusammenhänge, er erfaßt den Stil der einstigen Kultur durch veränderte Stellungnahme neu. Er kann die Tatsachen schief sehen, wenn er cum ira et studio sieht, aber

sie geben dabei ihr Relief her. Jede neue Darstellung ist Beitrag zur Objektivierung. Denn die Objektivität der Geschichtstabelle, der Tatsachenrichtigkeit, der Chronik, ist Voraussetzung, ohne schon fertige Wissenschaft zu sein. Und hinter jeder Darstellung, auch wenn die Historiker, berauscht von der Einmaligkeit des Geschehens, es bestreiten, steht das System der Begriffe. Jeder bedeutendere Historiker hat implizite sein geheimes System von Begriffen. Es sind die genannten: Stil, Konvergenz und Divergenz, Immanenz und Extramanenz usw. Es sind die Vorstellungen von sinnleerer Form der Geschichte, von Sinn der Geschichte und von Qualität der Kulturen.

Das erfährt keine Abschwächung, wenn man das Interesse auf das Schicksal der einzelnen Träger der Geschichte lenkt. Wie viel hat man darüber geredet, was wesentlich für den Historiker sei: etwa, daß in der Geschichte des Kriegervereins von Krähwinkel die Biographie des Bürgermeisters eine große Rolle spielt, obwohl die ganze Untersuchung unter den Tisch fällt, wenn Weltgeschichte geschrieben wird. Man sagt, der Historiker kann nicht alles beschreiben, er muß auswählen, und da er das Gleichzeitige nicht zugleich beschreiben kann, muß er seinen Stoff geschickt anordnen. Wesentlich sei: das Große, alles was für ein großes Volk oder die Menschheit, die gesamte Kultur weitreichende Folgen hat, andere sagen, es nütze nichts, dem Historiker viel vorzuschreiben, er stellt zuletzt doch dar, was ihn interessiert, und dann ist eben unter Umständen die Biographie des Bürgermeisters von Krähwinkel ungeheuer wichtig. Für die (numerische) Vollständigkeit der Weltgeschichte ist sie auch gewiß wichtig. Aber es ist falsch, mit der Geschichte des Kriegervereins die Weltgeschichte repräsentieren zu wollen. Die Geschichte als Wissenschaft geht auf Totalität, die den Maßstab für das Wesentliche enthält. Wissenschaft sucht nicht alle Einmaligkeiten einzeln, sie sucht die Einmaligkeit des Ganzen der jeweiligen gesellschaftlichen Geschehnisse. Selbst der für das „Individuelle“ schwärmende Historiker (wenn er dafür schwärmt,

treibt er Theorie der Geschichte und schafft sich einen Ansatz zum System) lächelt über das bekannte Beispiel vom Musketier, der das Taschenmesser in der Schlacht bei Lützen verlor. Die Armee ist ein äußerst kompliziertes Muster zahlloser, sich immerzu bewegender und verwandelnder Figuren, die mit den Bürgern, Bauern usw. in Kontakt stehen. Kein Historiker kann aus diesen Figuren das Muster aufbauen. Wieviel Bravour, Heroismus, wieviel Todesangst, Schmerz und Elend liegt hinter dem Satz: Wallenstein wurde 1632 bei Lützen besiegt. Aber Bravour und Elend gibt es auch außerhalb von Schlachten. Die Schlacht von Lützen ist ein Begriff, sie wird zum Unterganzen des Oberganzen: Dreißigjähriger Krieg. Wir verfolgen die Schwerpunktverschiebungen der Machtverhältnisse in den Siegen und Niederlagen der Feldherren und Herrscher. In ihnen konzentriert sich das Schicksal von Tausenden und Millionen. Sie sind nur die sichtbaren Exponenten, die Repräsentanten, in ihnen verfolgen wir den Kampf von Ideen. Dann wird das verlorene Messer des Musketiers zu seinem Teil wichtig. Niemand braucht dies kleine Geschehen zu nennen: alles Versagen und Gelingen im Kleinen hat seinen Anteil am Versagen und Gelingen des Ganzen, an Niederlage und Sieg des Feldherrn und der Idee. Nicht immer mögen die Ideen im Einzelfall so deutlich sein wie in der Schlacht bei Lützen. Der Historiker wird dann auf die Nennung der Schlacht, des Krieges, des Volkes verzichten. Man sagt, es gäbe Völker ohne Geschichte. Kein Negerstamm ist ohne seine Geschichte — nur uns ist sie nicht wichtig. Uns nicht — weil wir entweder unsere eigene Existenz als Maßstab des Interesses nehmen, oder den Gang der Kultur als Maßstab der Wichtigkeit. Und wenn dem Negerstamm unsere Geschichte unwichtig schien — einst kann sie ihn berühren. Der Historiker hängt nur scheinbar am Einzelnen, er sucht das Allgemeine in der Melodie des Geschehens, er sieht über die Lücken der Überlieferung hinweg den Zug der Kurve. Das Einzelne ist nur Baustein. Aber die Melodie selbst ist allerdings einmalig.

Unter Wissenschaft verstand ich (S. 63) das System der Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit. Die Tatsachen der Geschichte sind Empirie wie die Tatsachen der Physik. Die Physik schöpft ein System von Begriffen allgemeiner Art, um damit die singulären Fälle der Naturvorgänge zu fassen, ebenso die Geschichte. Auch hier bilden die Begriffe das System. Aber weil die Träger der Geschichte statt toter Materie lebendige Menschen, Seelen und Geister sind, hat der Geschichtsverlauf selbst keine Gesetzlichkeit strenger Art, sondern nur Wahrscheinlichkeit, so daß sich hier die Struktur der Atome auszuwirken schiene, wenn man aus der Psychologie eine Physik machen wollte. Die Geschichte hat kein System. Die Geschichtswissenschaft ist System. Die Geschichtsschreibung braucht das System, soweit es jeweils erarbeitet ist, um die geschichtlichen Zusammenhänge deutend zu erkennen.

Der Historiker, der sich von dem Schicksal der Person abwendet und dem Schicksal der Probleme und Ideen zuwendet, schafft sich eine besondere Kategorie von Begriffen: die Überschriften der Zeitalter, der Kulturstile. Er spricht von Humanismus, Reformation, Gegenreformation, Absolutismus, Aufklärung, Positivismus (als historischer Phase), Historismus usw. Viele dieser Termini mögen unklar sein, manche stehen auf verschiedenem Niveau, alle gehen darauf aus, einen Stil von seinem Schwerpunkt her sinnhaft zu bezeichnen. Verschiedene Historiker, die geschichtsmetaphysisch eingestellt sind, versuchen jeder auf seine Art, von seiner Theorie, seinem System her die Weltgeschichte in Stile, in Phasen und Perioden zu zerlegen. Die Aufteilung von Ranke, Lamprecht, Spengler ist jedesmal eine andere. Die spezielle Theorie der Kulturgeschichte hat die Aufgabe, diese Versuche zu kritisieren und zu einer letztgültigen Aufteilung zu führen. Auch hier ist die Idee der Wahrheit das regulative Prinzip der historischen Entwicklung der Geschichtswissenschaft als Systematik der Geschichtsbegriffe.

b) Geschichte der Form von S^0 und S^1 an den Werken der Kultur S^2

Bisher war von der Geschichte des Sinnes S^2 die Rede, also auch der Form der Geschichte (von S^2). Außerdem gibt es eine Geschichte der Form der Werke S^2 ihrer wahrnehmbaren Form nach. Jene Kulturgeschichte des Sinnes ist die Geschichte der menschlichen Vorstellung, die sich in wahrnehmbaren Werken manifestieren. Zwischen der Vorstellung und der Wahrnehmung liegt der „freie Rest", dessen Form als Form von S^0 festgelegt werden muß, damit ein bestimmtes Werk entstehe. Auch S^1 muß gewählt werden bei konkreten körperlichen Werken; dort, wo Menschen in Ämter einzusetzen sind, bedeuten sie selbst den Stoff S^1. Es gibt auch eine Geschichte der Stoffe und Stoffgewinnung, die für die Kulturgeschichte eine mächtige Bedeutung hat. Aber ich darf sie hier streifen, ohne auf die Geschichte des Materialstils ausführlich einzugehen. In den großen Epochenbezeichnungen der Prähistorie: Steinzeit, Bronzezeit, Eisenzeit ist die Bedeutung dieser Seite anerkannt. Es gab vor der Steinzeit eine Holzzeit, es gibt nachher eine der lebendigen Stoffe: der Pflanzenzucht, der Viehzucht und eine der Sklaverei.

Die Festlegung der Form von S^0, also der Raumform, Kraftform, Lichtform der körperlichen Werke, der Zeitform, soweit es sich um bewegte Werke handelt, hat eine zusammenhängende Geschichte, die neben der Sinngeschichte einhergeht und zum Teil zugleich Sinnänderung ist — wenn z. B. aus dem gespannten Bogen eine Monochord wird und durch Vermehrung der Sehnen ein mehrsaitiges Zupfinstrument für Musik —, zum Teil nur ästhetische Änderung bedeutet, was aber ebenfalls als Sinnänderung aufgefaßt werden kann, falls nämlich der Gegenstand als Schmuck gemeint wird. An den frühesten Werken in unseren prähistorischen Museen sieht man, daß die Roheit sehr bald abnimmt. Roheit aber bedeutet Mangel an Formprägnanz. Die kultivierten, verfeinerten Werke sind symmetrisch, geglättet, po-

liert, „sauber", sie beweisen einen von früh an die Werkherstellung begleitenden Sinn für Qualität, wobei das Material und der Materialstil mit eine Rolle spielt.

Es ist eine noch wenig in Angriff genommene Aufgabe der Kulturgeschichtswissenschaft, überall auf den Stil zu achten[1] und außer der Sinngeschichte auch die Formgeschichte zu geben. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt in der Unprägnanz und der Stillauheit jener Kulturwerke, die nicht Kunst, nicht einmal Schmuck sind. Diese Formgeschichte ist etwas anderes als die Form der Geschichte. Selbst wenn beide parallel laufen, sind sie nicht dasselbe. Aber was Form der Geschichte, genauer als ich im Vorausgehenden bisher zu sagen vermochte, ist, kann man hier lernen, denn die Formgeschichte hat ja ihrerseits eine Geschichtsform.

Um diese Form der Formgeschichte kennen zu lernen, halte ich mich an die Schmuckwerke, also jene Werke, deren freier Rest nicht beliebig, sondern mit der Tendenz zu Stil bestimmt wird, ohne daß sie schon Kunstwerke sind. Da ich alle an sich möglichen Stile theoretisch überschaue, müßte man durch ein geduldiges Kombinieren alle denkbaren Reihenfolgen a priori ausdenken können. Ob alle denkmöglichen auch historisch möglich seien, ließe sich dann empirisch aufsuchen, vielleicht läßt sich aber auch hier aus dem Wesen der Stile eine etwas bestimmtere Einschränkung treffen. Man kann die wirkliche Stilfolge als eine Kette menschlicher Entschlüsse ansehen, kann also, aus Handlungen ein Spiel machend, ein Gedankenspiel als Denkexperiment benutzen. Ich „spiele" mit der Urzeit und der Entstehung von Stilen ihrer bloßen Form nach.

Zuerst mußte der Urmensch Figuren, d. h. Einzelwerke, Ein-

[1] Es ist noch nicht lange her, da kannte nur die Ästhetik und Kunstgeschichte den Begriff Stil, sehr spät drang er in die Musikwissenschaft ein (Curt Sachs, Barockmusik, Jahrb. der Musikbibl. Peters für 1919, Jahrg. 26, Leipzig 1920), in die Wirtschaftstheorie und -geschichte (Heinrich Bechtel, Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters, München, Leipzig 1930). Der Mut fehlte vielleicht deshalb, weil man nicht sah, daß Stil ein Begriff der Logik ist.

zelvorstellungen schaffen, ehe daraus ein Muster werden konnte[1]. Da er das Muster noch nicht kannte, schuf er jede Figur unabhängig von der anderen. Es ist dabei gleichgültig, ob der Bogen die ältere Waffe sei oder die Keule, die Überlegung bezieht sich auf das Zusammenstimmen der Form von S^0. Denn es kommt jetzt darauf an, daß die jeweils entstandenen Kulturwerke einander formal angepaßt — sehr grob veranschaulicht: alle mit gleicher Palette angestrichen werden. Damit diese Stileinheit herauskomme, muß eine Entscheidung darüber fallen, ob die Werke in der Richtung zum Seinsstil oder zum Werdensstil geformt werden sollen. Ob die Geschichte der Urzeit sich erst für den Seinsstil entschied, wissen wir nicht. Wir kennen historische Fälle, wo ein Seinsstil von einer bestimmten Figuralität vorhergeht und dann innerhalb der grundsätzlich gleichen Figuralität in Werdensstil übersetzt wird, wobei die Figuren teilweise neu geformt und teilweise auch neue Figuren hinzu erfunden werden. Aber der umgekehrte Weg ist auch denkbar. Ich lasse es offen, ob der erste Stil der Urzeit nach Entstehung der Figuren ein Ausformen in der Richtung zum Seinsstil oder zum Werdensstil war. Aber sicher hatte man die Wahl nur zwischen diesen zwei Polen und konnte nach einer ersten, z. B. Seinsphase nach Erreichung der Pendelamplitude zum Werdensstil umschlagen. Dies ist eine gedankliche Vereinfachung, man kann sie beliebig komplizieren, wenn es der historische Befund fordert. Es kann nämlich der Schwung des Pendels als ein zitterndes Schwanken zwischen Polen vorgestellt werden, wobei eine Art Echternacher Prozession das Schema böte: zwei Schritte vor, einer zurück, von wo aus beliebige weitere Kombinationen sich ausdenken lassen.

Innerhalb dieser Entwicklung einer Figurenmenge zu einem Stilpol müssen die affinen Pole der Vizinalität und Ordinalität ihre entsprechende Anziehung ausüben, so daß der Weg zur

[1] Ich denke hier nicht an die Ornamentgeschichte. Die Begriffe Figur und Muster sind hier in ihrer allgemeinen Bedeutung von Element und Komplex gemeint.

Totalität zugleich ein Weg zur Gruppe und Kosmik, der zur Partialität ein Weg zur Reihung und Chaotik bedeutet. In beiden Fällen führt der Prozeß der Vereinheitlichung außer zur Familiengemeinschaft der Figuren selbst auch zur Harmonie, d. h. zur Klassik entweder des Seinsstils (dieser Figuralität) oder der des Werdensstils (dieser Figuralität). Aber sowohl vor wie nach Erreichung der Klassik einer Stilperiode ist eine Überspannung der Kosmik bzw. Chaotik vorhanden und ebenso eine Verselbständigung aller aus dem Bauplan sich ergebenden Figuren und Unterganzen. Was das bedeutet, lehrt die Geschichte der Kunst.

Es ist daran zu erinnern, daß dieses Schema der Gestaltwandlung noch durch Variationen, die aus den Größenbegriffen stammen, sich bereichern und der Wirklichkeit annähern läßt: ein ganzer solcher Stilverlauf kann generalisierende oder spezialisierende Formen aufweisen, oder es kann unterwegs ein Wechsel in dieser Beziehung auftreten. Entsprechend kann der ganze Stilverlauf oder die einzelne Phase entweder kristallomorphe oder biomorphe Gebilde erzeugen. Die Stillehre der Sache (Kap. I) ist die Voraussetzung dafür, sämtliche historischen Möglichkeiten der Stilfolgen sich klar zu machen. Da die Spezialisierung und Generalisierung schon an der Figur haftet, kann man sie in die erste Auswahl von Figuren beim Stilbeginn einbeziehen, ebenso die Physiognomik des Thanatomorphen und Biomorphen.

Von jener Urzeit her kann man also sich einen schematischen Stilverlauf als normalen Verlauf zurechtlegen, an dem man jeden historisch erforschten in seiner Besonderheit als Übereinstimmung mit diesem Regulativ oder als abweichend von ihm beurteilt. Dieser konstruierte reguläre Verlauf des Stiles läßt sich also folgendermaßen schematisieren: man nimmt eine beliebige Figuralität an, die für die ganze Epoche gilt und sich in ihr zuerst im Sinne des Seinsstiles, dann des Werdensstiles vereinheitlicht. In jeder dieser zwei Stilphasen gibt es drei Stilstufen, eine vorklassische, eine klassische, eine nachklassische.

A. Stilphase des Seinsstils

1. Vorklassische Stufe

   Tendenz zu Totalität, daher auch zu Gruppierung und Kosmik

   a) mit Übergewicht der Tendenz zu Kosmik oder mit der Gegentendenz zu Chaotik

   b) mit Verselbständigung einzelner Teile des Bauplans als Typen

2. Klassische Stufe des Seinsstils

3. Nachklassische Stufe

   a) entweder Auflösung in überwiegende Kosmik oder überwiegende Chaotik oder

   b) durch Verselbständigung der einzelnen Teile des Bauplans als Typen

B. Stilphase des Werdensstils

1. Vorklassische Stufe

   Tendenz zur Partialität, daher zur Reihung und Chaotik

   a) mit Übergewicht der Tendenz zu Chaotik oder mit der Gegentendenz zu Kosmik

   b) mit Verselbständigung einzelner Teile des Bauplans als Typen

2. Klassische Stufe des Werdensstils

3. Nachklassische Stufe

   a) entweder Auflösung in überwiegende Kosmik oder überwiegende Chaotik oder

   b) durch Verselbständigung der einzelnen Teile des Bauplans als Typen

Dieses Stilabfolgeschema ist selbst ein Typus, d. h. ein Bauplan der Melodie historischen Geschehens, und zwar ein regulärer Bauplan. Es ist darin die immanente Tendenz der Entwicklung der Form gezeichnet. Diese Immanenz wird gestört durch die Zufälligkeit der sie tragenden Menschen, die ihrer Natur nach manchmal zu Werdensstil in einer Zeit neigen, da die Gesellschaft an der Vollendung des Seinsstils arbeitet, oder durch den sinnhaften Gang der Kulturentwicklung, der seinen inneren Gang geht, ohne die Formentwicklung abzuwarten. Dieser innere Gang ist letztlich auch formal bestimmt, er betrifft die Logik der Gedanken- und Vorstellungsschritte, die Notwendigkeit, bestimmte Sinnvarianten einfacherer Art zu schaffen und auszuprobieren, ehe man zu höheren Kombinationen fortschreitet. Gute Beispiele in Fülle gibt die Geschichte der Technik. Aber diese Schritthaftigkeit gilt für alle Gebiete der Kultur vom Werkzeug bis zur Religion. Die Menschen vergessen die Mißerfolge eines früheren Stadiums und proben erneut eine Vorstellung aus, wie Lotteriespieler trotz vieler Verluste immer neu einsetzen: man macht „Hypothesen".

Man kann die Kultur einer Zeit ihrem Sinn nach von der Weltanschauung her zentral zu erfassen suchen. Die Logik der Schritte im Wandel der Weltanschauung, also die Methode ihrer sinnhaften Entwicklung, ist zugleich die Formgeschichte dieses „Werkes" S^2. Die Gleichsinnigkeit der Weltanschauung, ihre innerste Gesinnung, bewegt sich also in der Bahn der Gleichformigkeit des Stils ihrer Figuren. Diese Figuren sind die sämtlichen Vorstellungen, aus denen sich die jeweilige Weltanschauung aufbaut. Soweit diese Vorstellung auf wahrnehmbare Objekte sich beziehen, kann die Gleichformigkeit der Elemente S^0 dieser Gegenstände S^1 hereinspielen. Aber die Gleichformigkeit der Weltanschauung ergibt sich wesentlich nur aus

der logischen Formung der Vorstellungen S^2 selbst. Wenn die Weltanschauung als sprachliches Werk formuliert ist, läßt sich der Begriff der Gleichformigkeit gewiß auch auf diese Seite beziehen. Allein die Elemente S^0 des sprachlichen Ausdrucks der Weltanschauung scheinen uns wenig bedeutungsvoll. Es ist uns ziemlich gleichgültig, wie die Zeit-Kraft-Schallform ist, in der sie vorgetragen wird. Anders die Lebensanschauung. Sie drückt sich im Eigentum des Einzelnen aus, in seinen Werkzeugen (Waffen, Kleidung), seinen Leitungen (Bauten, Möbel) usw., die zugleich psychognomischer Ausdruck der sozialen Schicht sind. Aber über die Lebensanschauung herüber geht eine unsichtbare Vorstellungsverbindung zur Weltanschauung und immer zeigt sich, daß, ob unmittelbar oder mittelbar, alles verbunden ist. Die logischen und dialektischen Entwicklungsschritte der Weltanschauung spiegeln sich indirekt auch in den Formen der anderen, z. B. der profanen Werke, und zwar in denen ihrer nulldimensionalen Sinnvarianten. Es besteht ein Zusammenhang jener Stilentwicklung der Form von S^0 mit jener der Form von S^2. Es ist nur nicht Absicht und daher ist die Spiegelung unprägnant.

Nun hat die Entwicklung des Sinnes S^2 ihre eigene Immanenz; von ihr war zuvor die Rede, und es ist nur eine Möglichkeit von mehreren, wenn der Dreischritt der Thesis, Antithesis und Synthesis die Entwicklung bestimmt. Die inneren Störungen und Katastrophen brechen und spalten die Kurve. Eine zweite Immanenz liegt in der Entwicklung der Form, die ihre innere Logik in der schematischen Norm des Regulativs der Stilentwicklung hat. Ein formaler Zusammenhang ist darin gegeben, daß im Grunde alle Form auf logische Form zurück verweist. Die Logizität der Entwicklung der Kultur ist also das Problem der Form der Geschichte und zugleich der Formgeschichte. Die Entwicklungsgänge decken sich aber nicht automatisch, schon weil die Menschen mit ihrer Natur und ihrem Personalcharakter einen dritten Faktor bilden. Ihre Entscheidungen entscheiden, und nur wenn sie als einzelne Stil wollen,

und wenn es glückt, daß sie zu mehreren einen gemeinsamen Stil wollen, ergeben sich die Annäherungen an Kulturstile. Deshalb verzichten die Kulturhistoriker (Historiker der Politik usw.) so oft darauf, die Einheit der Muster oder auch nur die Tendenz zu ihr darzustellen und bleiben an der Aufzählung von Tatsachen und „Geschichten" haften.

Aber es gibt ein Mittel, die Kulturstile zu sehen: dort, wo die Stile prägnant werden, in der Geschichte der Kunst, bietet sich der Schlüssel für die sinngemäße Aufteilung des geschichtlichen Verlaufs in seine einzelnen Schritte.

4. GESCHICHTE VON SINN DRITTER SINNDIMENSION

a) Sinnsymbole

Jedes Symbol S^3 entsteht für sich aus eigener Wurzel, denn jedesmal muß ein Sinn S^2 vorhanden sein, der als Element einrückt in die Reihe der Elemente von S^3. Das Attribut des Evangelisten Johannes, das Buch, setzt voraus, daß dies Buch bereits geschaffen ist; das Attribut der hl. Margarete, der Drache, setzt voraus, daß diese Phantasievorstellung bereits existiert. Aber es besteht keine sinnhafte Entwicklungslinie vom Buch des Johannes zum Drachen der Margarete. Auch sonst schwebt jedes Symbol über seinem Sinn S^2 und ist mit anderen Symbolen nicht entwicklungsmäßig verknüpft. Dagegen setzt man Symbole zusammen (Muster von S^3), und sowohl diese wie die einzelnen Symbole selbst (als Figuren) haben ihre Form, und wenn sie aus dem Reich der Vorstellung in das der Wahrnehmbarkeit treten sollen, ist der freie Rest zu bestimmen, und die Bücher, die dann Johannes in der Abbildung erhält, oder die Drachen der hl. Margarete haben in ihrer zeitlichen Reihe ihre stilistische Entwicklung wie alle Werke der Kultur S^2. Die Sinnsymbole stellen deshalb kein besonderes Problem.

Theorie der Geschichte der Kunst

Auch im Kunstwerk als Symbol S^3 schwebt das Symbolhafte (nämlich Form als Symbol) über dem Sinn S^2, es ist aus ihm entwickelt. Zugleich unterliegt die Form dem Entwicklungsgang des Stils. Da aber im Kunstwerk die Form der prägnante Ausdruck desjenigen Sinnes ist, der im Werk beschlossen liegt, bietet die Erkenntnis der Formgeschichte der Kunst zugleich die der Form der Geschichte der Kultur. Der Drache ist als romanischer, gotischer, als Renaissance- und Barockdrache jedesmal außer durch den Sinn des Drachens (die Vorstellung) durch die Gesinnung des Stils geformt, er bekommt mit der hl. Margarete eine Stilgemeinschaft, die, vom Sinn der Sache unabhängig, nur die Gesinnung der Sachen eines gleichen Kulturkreises ausdrückt. Gelingt es also in der Kunstgeschichte leichter die Formgeschichte zu erkennen — weil in der Kunst die Form prägnant ist —, so bietet der Kunsthistoriker dem Kulturhistoriker die Formbegriffe, die dieser schwerer erkennt, weil in seinem Gebiet die Formen meist weniger prägnant sind.

Um diese Aufgabe zu lösen bedarf der Kunsthistoriker zuerst der Kenntnis der geschichtlichen Reihe der Kunstwerke — dazu dient die philologisch-historische Methode, über die es Bücher gibt — er bedarf der Rekonstruktion der ersten und folgenden Zustände und muß die Kopien ausscheiden oder als Ersatz für verlorene Originale benutzen. Diese Erforschung wird noch auf lange Sicht hinaus einen großen Stab von Fachleuten beschäftigen. Sie gilt sowohl den Schmuckkünsten wie den Spielkünsten. Der Fortschritt der Wissenschaft wird es mit sich bringen, daß die heute noch ziemlich selten überbrückte Kluft zwischen beiden Kunstgattungen sich schließen wird, daß man also vom Kunsthistoriker die Kenntnis der geschichtlichen Reihen aller vier Schmuckkünste und aller vier Spiel-

künste fordern wird. Ich beschränke mich aber hier auf die Schmuckkünste.

Die zweite Aufgabe des Kunsthistorikers, die ikonographische, ist das Verständnis des Inhaltlichen, also die Deutung des historisch sich wandelnden Sinnes. Auch das ist Philologie. Doch bedient sich der Forscher, der die historische Reihe feststellen will, der Philologie nur zur Ausnutzung der überlieferten Nachrichten über das Werk, dagegen deutet der Ikonograph den Sinn des Werkes selbst, wie auch der Philologe den Inhalt der Dichtwerke dem Verständnis zu erschließen hat, wo dieses nicht ohne weiteres jedem zugänglich ist. Der Ausdruck Ikonographie bezog sich ursprünglich auf die Deutung antiker Porträts (Kaiserbüsten), wurde dann auf Erklärung der Attribute ausgedehnt und weiter auf Inhaltserklärung des Illustrativen überhaupt, also der dargestellten Personen und Handlungen, ihrer Trachten, Möbel, Waffen usw. Daher studiert ein Maler oder Bildhauer, der einen historischen Vorgang oder historische Personen darstellen will, diesen Zweig der Ikonographie, wie z. B. die Maler antiker Mythen und Historien in der Renaissancezeit oder die Historienmaler des 19. Jahrhunderts. Der Ikonograph bedarf beträchtlicher Belesenheit in der Weltliteratur. Dieser Begriff der Ikonographie als Erklärung des eigentlichen Zweckes S² läßt sich von der Bildkunst auf alles erweitern, er müßte deshalb in Skopographie umgetauft werden, was aber wohl nicht nötig ist. Unter diesen erweiterten Begriff fällt die Erklärung der Schriftzeichen, Abzeichen, Signale, die der Zwecke einzelner Gebäudetypen, vor allem der Liturgien verschiedener Konfessionen und Zeiten, die Deutung der Trachten und Uniformen ihrem sozialen Sinn gemäß, die Deutung der Symbole.

Dieser gesamten Deutung des Sinnes gegenüber ergibt sich als dritte Aufgabe des Kunsthistorikers die Deutung der Gesinnung und ihres Wandels. Ich bezeichne sie gegenüber der niederen Ikonographie als höhere Ikonographie; sie setzt jene niedere Vorstufe voraus, greift aber hinter den im Vordergrund

liegenden Sinn in tiefere Gründe. Ikonographie des Kirchenbaus wird zu höherer Ikonographie, wenn man in ihm Dokumente der Frömmigkeit sieht. Es läßt sich mit den von Rudolf Otto geschaffenen Begriffen des Numinosen, des Faszinans, des Tremendum usw., die fast durchwegs auf ästhetische Mutationen des Sakralen abzielen, vorzüglich die Gesinnung angeben, aus der heraus ein sakrales Gebäude geschöpft ist. Die Majestas domini spürt man in romanischen Domen, das Mysteriosum in gotischen Kathedralen, das Numinose in seiner eigentümlich schwimmenden Unbestimmtheit in altchristlichen Basiliken usw. Wenn Protestanten in der Wies-Kirche oder in Vierzehnheiligen kopfschüttelnd fragen, wie hier Menschen andächtig sein sollen, so geht ihnen ein Licht auf, wenn man einfach zitiert: „Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!" Es gibt viele Abarten der frommen Gesinnung, der Historiker muß alle verstehen, um den Wandel der Gesinnung zu finden, seine Aufgabe ist es nicht, das saftig Diesseitige, das prunkvoll Königliche des Gesù und seiner Abkömmlinge zu kritisieren oder zu bekämpfen — sonst ist er Kunstpolitiker —, sondern möglichst tief zu verstehen, um diese tief erfaßte Gesinnung in die große Kurve des Gesinnungswandels einfügen zu können. Dies gilt allgemein: im Kirchenbau für die asketische Eleganz und mitunter kokettierende Knappheit der Zisterzienser wie für die dürre Nüchternheit reformierter Kirchen; im Wohnbau für den Ausdruck der sozialen Schicht, das Fürstliche eines patrizischen Palastes, das übersteigerte Machtgefühl von Schlössern wie Spalato oder Versailles, für das Gefühl begrenzter Wünsche, bescheidenen Genusses und friedlicher Gesichertheit im Bürgerhaus des 16. und 17. Jahrhunderts, erotischer Spannungen im 18., verantwortungsvoller Sparsamkeit in der Beamtenarchitektur des 19. — es genügt an einige Beispiele zu rühren, um lebendig zu machen, wie wechselvoll die Gesinnung ist. Im Wehrbau ist vieles unter den Begriff des Trotzes und der Bedrohlichkeit zu stellen. Aber nicht alles. Die Gesinnung, die aus den städtischen Wehrbauten spricht, ist von

einem tapferen Ernst getragen, die der Burgen von einer verschlagenen Hinterhältigkeit, die der Bastionen des 16. und 17. Jahrhunderts zwar sachlich — im Sinne niederer Ikonographie — von der Wandlung der Kriegsführung abhängig, aber künstlerisch (z. B. bei Sanmicheli, wobei ich mit an die jetzt verschwundenen Gräben, Wälle und winkligen Bastionen von Verona denke) von einer ausgesprochenen, völlig unsentimentalen Rationalität.

In der Bildkunst mag als Beispiel herausgegriffen werden, daß in byzantinischer und frühmittelalterlicher Zeit eine Gesinnung uns entgegenschlägt, die alle heiligen Gestalten in ein fernes, unirdisches Traumland versetzt; Vorstellungen sind wahrnehmbar gemacht, aber unter Verzicht auf das alltäglich Greifbare, das physikalisch Richtige. Die sakrale Haltung geschieht in sehr anderer, in einer gefühlsseligen, lyrischen Gesinnung in gewissen Werken des 14. Jahrhunderts, in einer vom heidnisch Antiken angehauchten Vermenschlichung des Göttlichen im 15. Jahrhundert in Italien usw. Lag bei der Gottesmutter früher der Nachdruck auf ihrer Göttlichkeit, besonders bei byzantinischer Tradition, so später auf ihrer Mütterlichkeit, und beide Momente haben ihre zahllosen, wechselnden Schattierungen erfahren. Es ist höhere Ikonographie, wenn man die Einzelerklärungen der Naumburger Stifterfiguren verläßt und statt zu erforschen, was die Stifter historisch wirklich waren, auf das Psychognomische eingeht. Die beiden Ehepaare sind Kontraste als Verhältnis von Mann zu Weib. Regelindis ist die Überlegene, die mit dem schwärmend Liebenden spielt; Uta ist die züchtige Frau, die stolz ist, sich diesem selbstsicheren Gatten nebenordnen zu dürfen. Ein Ehepaarporträt von Munch[1] zeigt den massig brutal im Vordergrund sitzenden Mann, hinter dem die zarte Gattin weit zurücksteht, aber kalt, haßerfüllt, katzenhaft, sprungbereit, dem Lebensgefährten mit ihren geheimen Krallen in den Rücken zu fallen. Es ist nicht nur das Verstehen der Gesinnungen hier

[1] Abgebildet bei Curt Glaser, Edvard Munch, Berlin 1917, Abb. 77.

gemeint, das ist die sachliche Aufgabe, vielmehr das Verständnis dafür, daß auch hier gilt: „es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich". Auch nicht an allen Orten. Es dürfte schwer sein, in der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts etwas zu finden, das die Fülle psychologischer Charakterisierung bietet, wie die Stifter in Naumburg. Reims ist daneben konventionell gebunden. Die Gesinnung ist in Naumburg durch diese Geöffnetheit für das Psychische gekennzeichnet, das nach vielen Zwischengliedern in Munchs Darstellung eines Strindbergschen Kampfes der Geschlechter seine Fortsetzung der Kurve findet, wie andererseits die Reimser Gesellschaftlichkeit einer höfischen Eleganz cum grano salis in einem trotz aller Intimität doch von Konvention nicht freien Ehepaarporträt des köstlichen Renoir[1]. Die zunehmende Vertiefung des trocken Illustrativen in das kompliziert Psychologische, zugleich die soziologischen Verschiebungen sind hier ebenso Themata höherer Ikonographie, wie in der Architektur. Es ist leicht, mit wenig Beispielen in großen zeitlichen Abständen den Gesinnungswandel durch bloße Nennung der Denkmäler spürbar zu machen, etwa: deutsche Kaiserporträts in frühmittelalterlichen Miniaturen, Naumburger Stifter, Prager Dombüsten, Maruskatänzer in München, Habsburger am Grabmal Kaiser Max I. in Innsbruck, die Heiligen auf der steinernen Brücke in Prag. Es ist aber auch nicht besonders schwer, die kleinen Schritte der Wandlung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt abzulesen — wenn die Gesinnung sich wandelt.

In dieser Suche nach dem Gesinnungswandel ist der Kunsthistoriker Kulturhistoriker. Er kann an den Darstellungen der Bildkunst vieles erkennen, was dem Historiker, der sich nur mit geschriebenen Quellen befaßt, entgehen muß. Im Kunstwerk ist die Gesinnung prägnant zum Ausdruck gebracht, sie ist psychognomisch hineingelegt und psychognostisch herauszufinden. Der Künstler gibt das Wunschbild der Zeit prägnant. Die Kunst

[1] Eine Abbildung von Renoirs Bild Le Menage Sisley (von 1868) im Wallraf-Richartz Museum in Köln findet sich bei Julius Meier-Graefe, Renoir, Leipzig 1929, S. 25.

ist das Selbstporträt der Zeit, der Künstler ist in dieser Funktion nur ihr Werkzeug.

Aber dem Kunsthistoriker erwächst als vierte Aufgabe, den Künstler, dies Werkzeug des Zeitgeistes, für sich herauszulösen und das zu ergründen, was er an geschichtlichem Wandel erlebt und von da aus in die Geschichte der Kunst hineinträgt. Die Künstlerbiographie ist durch die Erforschung des Naturells, Temperaments und Charakters des Künstlers in der Psychologie verwurzelt, zugleich in der Fragestellung nach dem Bestellerkreis, an den er sich richtete, in der Soziologie; die Wanderungen des Künstlers, das Verlegen seiner Werkstatt von Ort zu Ort ist kunstgeographisch zu verstehen, ist aber zugleich auch kunstgeschichtlich und bedeutet hier die chronologische Seite des Problems der Stilausbreitung. Aber das eigentlich kunsthistorische Moment in der Künstlerbiographie ist die Wandlung der Gesinnung des Künstlers in seinen Altersstufen. Die biologische Periodizität, die eine Reihe von Forschern für ganze Kulturabschnitte behauptet, und der daraus abgeleitete Begriff der Gleichzeitigkeit, d. h. Gleichstufigkeit, gilt zunächst unbestreitbar für die Biographie. Man kann zwar persönliche Unterschiede der Früh- oder Spätreife feststellen, verschiedene Tempi, auch verschiedene Kurven der Produktivität; demnach gibt es eine Kunst jugendlicher, gereifter und gealterter Künstler. Der Jugendliche, vielleicht besser: der Geselle lernt, lehnt sich an, sucht, „wandert", versucht; er muß in sich selbst erst den Schwerpunkt finden, die Rechtfertigung für das Neue und Abweichende, das er naturhaft gegenüber einer Welt von Tradition mitbringt, und das die neue Lage fordert, die mit ihm wächst; er findet zuletzt sich selbst. Als Meister, der sich selber fand, steht er im verwickelten Geflecht der Gesellschaft, wird selbst Mittelpunkt einer Gruppe von Gesellen und Bestellern, findet sein Publikum oder muß mit Kunstkritik, Kunstpolitik einen Kampf bestehen, ehe er sich durchsetzt. Der greise Künstler, der nicht erlahmt, steigt über die erreichte Reife und Virtuosität

hinaus, sie wird ihm ein Mittel, spielend nur noch auf das Wesentliche sich einzulassen, denn alles Tun steht bei ihm unter dem Zeichen der gezählten Tage. Die späten Meisterwerke sind stets ein Abschiednehmen mit dem Unterton einer Fragwürdigkeit alles Zeitlichen. Sie können Resignation verraten, aber ihr tieferes Fundament ist die Weisheit des Übersichselbststehens und der glücklichen Bezwingung der Aufgaben des Einzelmenschen.

Ein Versuch, eine Kunstgeschichte nur aus Jugendwerken oder nur aus Reifheitswerken, nur aus Alterswerken zusammenzustellen, würde für die neueren Jahrhunderte ausführbar sein. Vermutlich würde jede dieser drei Abhebungen im Ganzen die gleiche Kurve der Entwicklung lehren, aber in anderer Tönung. Die erste wäre eine Geschichte der revolutionären Neuerungen, eine Geschichte eines ewigen Sturms und Drangs. Die zweite wäre eine Geschichte einer traditionsgebundenen Folge sich stetig wandelnder Evolution. Die dritte böte wohl die eigentlichen Früchte, welche Samen für die Zukunft in sich tragen.

Aber jede dieser Abhebungen läßt das Wechselspiel vermissen, das in ihrer Überlagerung sich auswirkt. Das biologische und biographische Generationenproblem liegt in diesem ununterbrochenen Setzen neuer Ziele, Ausreifen älterer Ziele und letzter Reife, die weit über ihre Zeit hinausweist. Dieser ständige Antrieb, der von den psychischen Reifegraden der Altersstufen herrührt, ist unabhängig vom Alterszustand des Stiles oder der Sachgeneration. Er ist konstant. Es ist für den Einzelnen ein Schicksal, mit welchem Alterszustand des Stiles oder der Sachgeneration sein eigener Lebenslauf zusammentrifft. Aber das Weiterleben des Stiles ist davon nicht abhängig, daß dieser eine Künstler schon ein Greis ist, wenn ein neuer Stil anhebt, immer finden sich die zugehörigen nachwachsenden Altersstufen. Die Welle der Entwicklung der Gesellschaft und mit ihr die der Kunst dieser Gesellschaft geht weiter und nimmt die Künstler aller Altersstufen mit. Wäre diese Hauptwelle eine klare Kurve, etwa eine

Sinuslinie, dann ließe sich in jedem Punkt eine abzweigende Kurve angliedern zur Veranschaulichung der Lebenskurve der einzelnen nacheinanderfolgenden Meister. Die Welle wird dann aus einer Linie ein breites Wellenband, behält aber den Gesamtzug der Welle. Bei rascher Entwicklung des Stils kann diese mit der Lebenswelle des Einzelnen gleich lang sein, dann entsteht das Bild, daß jede Persongeneration zugleich Träger einer Sachgeneration ist. Bei noch rascherer Entwicklung kann der Schein entstehen, als müßte jede biologisch bedingte Stufe der 25-, 40- und 60jährigen die einzelnen Stile tragen. Das kann, muß aber nicht eintreten. Die biographischen Wellen blieben auch dann bestehen, wenn die Sachgeneration und ihr Stil Jahrhunderte dauert. Dann läßt sich nicht von Neuerungen der jungen Generation reden, sondern nur vom Eintritt Lernender, die das Alte neu wiederholen, kopieren, und sich von den Reifen und Greisen nur durch geringere Fertigkeit unterscheiden. Das ist für die Volkskunst sicher weitgehend gültig, auch für prähistorische Stile und die Kunst der Primitiven. Wir unterscheiden in solchen langen Zeitabschnitten keine Entwicklung, reden nicht von „Geschichte", sondern von Stillstand. Vielleicht wird man bei genauerer Kenntnis auch bei den Primitiven und in der Volkskunst Entwicklung finden. Aber dann läuft sie schleichend. Die Aufweisung der Generationen von 30 und weniger Jahren ist also an ein bestimmtes Tempo der Gesamtentwicklung der Sachgeneration gebunden, sie ist demnach nicht allgemein gültig, was den Nachweis ihrer Gültigkeit für bestimmte historische Abschnitte nicht entkräftet. Es ist nur wichtig, daß die Unterscheidung von Lebenskurve, von Persongeneration und von Sachgeneration zum Bewußtsein komme.

Die historische Seite des Personalen besteht darin, daß einzelne Personen eine gewisse Zeit hindurch sich mit ihrer Lebenskurve zugleich in der Entwicklung der Kultur weiterbewegen. Wie lange diese Fähigkeit, mitzugehen, dauert, ist individuell verschieden. Corinth wurde in seiner Spätzeit Expressionist,

Liebermann malte impressionistisch weiter. Der Biograph verfolgt die Kurve Liebermanns bis zu Ende, der Darsteller der Stilentwicklung wird Liebermanns Werke von einem gewissen Punkt an liegen lassen dürfen.

Dies letztere läßt sich auf die Rolle der Völker in der Geschichte der Kunst übertragen. Denn die fünfte Aufgabe des Kulturhistorikers, den Wandel der Kunst der einzelnen Völker zu erkennen, führt, wenn er das Volk sozusagen biographisch behandelt, zu einem gleichmäßigen Interesse für alle Jahrhunderte, dagegen, wenn er den Gang der gesamten Kunstgeschichte als einheitlichen Prozeß sucht, zu einem Hervorziehen, wenn dies Volk Träger des Fortschritts ist, und zu einem Liegenlassen, wenn es seine Kunst nur in Abhängigkeit von eigener Tradition oder von fremder Produktion schafft. Die Völker leuchten auf und verblassen in der Kunst. Riegl sagt: sie werden aufgerufen, wenn sie an der Reihe sind. Aber dies an der Reihe sein ist nur dem verständlich, der sich auf das zentrale Problem der Kunst und somit der Kunstgeschichte besinnt.

Denn alle bisher aufgezählten Aufgaben des Kunsthistorikers beziehen sich kurz gesagt auf die noologische Seite des Phänomens. Wir betreten das engere Gebiet der Kunstgeschichte, wenn wir Formgeschichte erforschen.

Die Formgeschichte kann an sich für die Kunst keine andere sein als die für alle künstlichen Werke einsichtige Folge von Stilen. Die Form hat ihre immanente Entwicklungstendenz. Sie ist in ihrer Abstraktheit für S^2 schon aufgeführt worden (S. 986). Aber es zeigte sich in der Kulturgeschichte, daß die Stile nur unprägnant in Erscheinung treten. Dagegen drängten sie sich der Erkenntnis in der Kunstgeschichtswissenschaft immer stärker auf.

Diese Erkenntnis der Stilfolge hat ihre eigene Geschichte. Man beobachtete allmählich die historischen Stile der Kunst induktiv und suchte für diese Stile Namen, die dann teils wieder verlassen und durch neue ersetzt wurden, teils einem Bedeutungs-

wandel unterlagen und weiter unterliegen, der eine gewisse Unsicherheit auf diesem Gebiete erzeugte.

Zuerst erfaßte man die Stile ihrer Figuralität nach und kam auf eine Folge sich ablösender Stile — der Ägypter, der Griechen und Römer, des Mittelalters, der Renaissance usw. Je mehr sich die Kunstwissenschaft auch auf die entfernteren Völker einließ, um so größer wurde die Zahl. Man erkannte hie und da Zusammenhänge zwischen den Stilen, wie die Renaissancekunst von Anfang an sich ihres Zusammenhanges mit der Antike bewußt war. Aber auch wenn man etwa die ägyptische Kunst als Vorbedingung der griechischen erklärte, blieb die Stilfolge eine Art Streuung.

Frühzeitig drängte sich die Vorstellung auf, jeder Stil habe seine Jugend, seine Blüte und seinen Verfall, eine Erkenntnis, die sich mit einer Wertung verknüpfte. Die Frühstile wurden als liebenswürdiges, naiv tastendes Ansetzen zu künftigem Können anerkannt, die Hochstile bekamen das Prädikat der Vorbildlichkeit und die Spätstile verurteilte man mit Abscheu, z. B. die Spätgotik und den Barock, den man für Spätstil hielt. Die Analogie mit den biologischen Altersstufen des Menschen schien einleuchtend, was eigentlich sonderbar ist, weil die Spätstufen, oder was man zeitweise dafür erklärte, mit der Psychologie des Greisentums, ja auch nur des höheren Alters von etwa 60—70-Jährigen keine einleuchtende Ähnlichkeit haben. Auch die Sempersche Theorie, die in ihrer Denkweise sich an den Positivismus und an Darwin anlehnte, bot dafür keine Erklärung. Trotzdem erhielt sich die Erkenntnis der Dreistufigkeit unbeirrbar. Sie konnte auch durch Alois Riegls Kampf gegen den abwertenden Begriff des Verfalls nicht ihre innere Überzeugungskraft verlieren, sie verlor nur den Charakter der Wertung und Zensurierung schulmeisterlicher Art. Riegl selbst kam dabei zu der These eines ununterbrochenen Flusses stets gleicher Werthöhe. Nach seiner Ablehnung Sempers gelangte er zu dem Satz: man konnte immer, was man wollte. Riegls „Kunstwollen“ ist im Grunde

nichts als die Ahnung vom Wesen der Kunst, also des anhistorisch Konstanten. Aber der Begriff des Kunstwollens hat seine historische Funktion auch für die Fragen der Geschichte der Kunst gehabt und erfüllt, er öffnete den Blick für die Kontinuität der Stilreihe.

In diese Stilreihe war aber schon vor Riegls Thesen eine Periodizität gekommen durch Wölfflins „Renaissance und Barock". Er sah sofort, daß der polare Gegensatz, den er erkannt hatte, auch in der Antike nachweisbar sei, beschränkte sich aber zunächst auf das eine Stilpaar als Paradigma[1]. Im Verlauf seines Lebens kam er zu einer schärferen Begriffsbestimmung in den „Grundbegriffen". Das Epochale seiner Gliederung des Stilverlaufs wurde von manchen anderen Kunsthistorikern nicht nur anerkannt, sie empfanden das Paradigma als Antrieb, eine weitere Durchdringung der alten Reihe von Stilbegriffen durch diese polaren Paare von Stilen durchzuführen. Diese Versuche führten zu keiner Einigung. Scheltema[2] (der zugleich von Riegl her Elemente in sein System aufnahm) stellte für die Kunst der Prähistorie eine Entwicklung fest, wonach die drei Zeitalter der Stein-, Bronze- und Eisenzeit sich so zueinander verhalten, daß die Steinzeit als Ganze den Prinzipien gehorcht, die Wölfflin in der Renaissance fand, die Bronzezeit denen, die dem Barock entsprechen; Prinzipien, die in der Eisenzeit eine nochmalige Steigerung ins Extreme erfahren. Aber darüber hinaus wies er nach, daß jeder dieser drei Stilabschnitte abermals in gleicher Weise sich unterteilen läßt. Heißen die drei Abschnitte der Entwicklung A, B, C, so zerfällt der A-Stil in drei Phasen a, b, c, ebenso der B-Stil und der C-Stil. Hauttmann hat diese Idee in naheliegender Weise fortgesetzt, nur mit der Zutat, daß er die alten Begriffe von Jugend, Reife und Alter auffrischte und

[1] Renaissance und Barock, 1. Aufl. 1888, Vorwort S. IV: „Den Plan, eine parallele Darstellung des antiken Barocks beizugeben, habe ich in letzter Stunde fallen lassen." Später wies er die gleiche Entwicklung an den antiken Triumphbogen nach. Der Ausdruck „antiker Barock" war unglücklich gewählt.

[2] F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923.

nun den a-Stil in α, β, γ zerlegte usw., wo man dann nicht weiß, wie das enden soll. Ich selbst habe 1914 in einer Arbeit über die neuere Baukunst versucht, vier Phasen zu trennen, an deren periodische Wiederholung in der Geschichte der Kunst ich damals glaubte. Den Gegensatz von Renaissance und Barock, auf die Formel Seinsstil und Werdensstil gebracht, erkannte ich zum mindesten in dem von Romanik und Gotik[1]. In der Romanik läßt sich die Aufteilung in drei Unterabteilungen des Verlaufs ebenfalls rechtfertigen[2]. Meine jetzige Ansicht über die Phasen der Gotik und Spätgotik will ich später ausführlich darlegen.

Zur Vorarbeit eines Systems der Kunstgeschichte gehörte nun noch weiter, daß Wölfflin in einem anderen Buch[3] an dem Beispiel von Früh- und Hochrenaissance sowohl morphologisch als auch noologisch (an der Gesinnungswandlung) den Unterschied von Frühstil und Hochstil so streng herausarbeitete, daß es möglich wurde, diese Stufigkeit abermals als Paradigma zu verwenden, also dies Verhältnis sowohl für Renaissance als für Barock zu fordern. Wölfflin selbst überwand dadurch eine von der älteren Generation her ihm noch anhaftende Bedenklichkeit auch innerhalb des Barock von einer Klassizität zu sprechen.

In allen diesen Versuchen war die Kunst Italiens in der Zeit von etwa 1520—1600 entweder als Spätrenaissance oder Frühbarock angesehen worden (besonders Michelangelo galt seit jeher als „Vater des Barock"), bis sich die Auffassung durchsetzte, diese Zeit stelle einen besonderen Stil dar, den Manierismus. Ihn zu charakterisieren gab man sich viel Mühe[4], fand dann,

[1] Vgl. Der Beginn der Gotik, Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924.

[2] Von den anderen Beispielen ist in erster Linie des Buches von Salis, Die Kunst der Griechen, Leipzig 1919, zu gedenken über die analogen Phasen in der griechischen Kunst. Über die sonstigen Versuche, eine Periodizität aufzustellen, vgl. Walter Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930 (Philos. Forschungsberichte 1), und mein soeben erschienenes Referat über A. van Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeit (1936), in den Kritischen Berichten VI. 1937, S. 73; vgl. auch das Buch von Ludw. Bachhofer, Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister, München 1922.

[3] Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1898.

[4] Als letzte Arbeit über den Manierismus zitiere ich — Sedlmayer, Pieter Brueghel.

daß manieristische Züge auch in anderen Zeiten vorkommen, ebenso wie die des Barock und der Renaissance, so daß sich ein weiterer Anwärter für den Reigen periodischer Stilwiederkehr unversehens eingestellt hatte.

Da nun der „Klassizismus" sowohl unter Augustus wie unter Napoleon auftritt — nicht identisch, aber ebenso verwandt wie etwa der Hellenismus mit dem Barock —, so entsteht die Frage, ob wir noch auf weitere solche Stile uns gefaßt machen müssen, die wie Kometen auftauchen, verschwinden und wiederkehren, und ob es außerdem vielleicht auch einmalige Stile gibt, wie jene Kometen, die nie wiederkehren.

Diese Fragestellung zwingt aber, den induktiven Weg zu verlassen und den deduktiven zu suchen. Das war der treibende Hauptzweck meiner vorliegenden Arbeit. Die schematische Tabelle des normalen Stilverlaufs, d. h. des seiner Immanenz überlassenen, ist das feste Bezugssystem, um die vielerlei Abweichungen der wirklichen Vorfälle zu erkennen und um dadurch den historischen Verlauf so zu teilen, wie es seinem inneren Wesen entspricht. Wer künftig eine neue Stileinteilung vorbringt, muß sowohl erst nachweisen, daß meine Deduktion der fünf Hauptstilbegriffe falsch oder unvollständig ist, als auch für seine eigene Stileinteilung eine vollständige Deduktion von allgemeinsten Begriffen her erbringen. Alles andere wäre künftighin als Dilettantismus abzulehnen. Die Induktion bleibt in ihrem ausschließlichen Recht gegenüber den Tatsachen; für die Zerlegung des Stilverlaufs ist sie ebenfalls im Recht, soweit auch er — der Stilverlauf — „Tatsache" ist, nämlich historisch einmaliger Verlauf. Die Frage, wie viel Hauptstilarten existieren und welche das sind, kann man nur deduktiv lösen. Nun wird zwar gewiß der Dilettantismus weiterblühen, aber so viel Verwirrung er stiftet, er kann nicht ernst genommen werden. Mitreden kann eben als

Vgl. außerdem den ungemein aufschlußreichen Vortrag von Walter Friedländer, Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen (Vorträge der Bibl., Warburg 1928—1929, S. 214), Berlin-Leipzig 1930.

gleichberechtigt nur, wer die Fähigkeit und auch die innere Strenge zu sauberem Denken hat. Auch er ist nicht vor Denkfehlern gefeit, man soll aber nicht die Zeit damit verlieren, immer erst alle Denkfehler mit roter Tinte durchzukorrigieren, man soll darüber wegschreiten als über Gedankenleichen und Totgeburten.

Den Empirikern, die sich so ungern vor Deduktionen beugen, mag es ein Trost sein, daß es bei der Nutzanwendung der Normreihe der Stilentwicklung auf die historisch wirkliche gar nicht so eindeutig zugeht, wie mancher Freund der Deduktion vielleicht hoffen möchte. Es ist zweierlei, abstrakt zu wissen, was Figuralität plus Werdensstil ist, und konkret sich darüber zu einigen, was Gotik sei. In der Geschichte eines Einzelnen Stilbegriffs spiegelt sich die Fülle der Standpunkte, die von den einzelnen Forschern eingenommen werden, wenn sie versuchen, das „Wesen" des Stils zu ergründen. Was ich an diesem Beispiel der Gotik dargestellt habe[1], läßt sich auch für die anderen Stile durchführen. Man kann die Stile nur voneinander trennen, wenn man zuerst nicht stilkritisch vorgeht, sondern philologisch-historisch die zeitliche Reihe feststellt, auf die Gefahr hin, dabei Fehler zu begehen, und im Vertrauen, daß sie sich nachher durch die Stilkritik beheben werden. In einer solchen ersten provisorischen chronologischen Reihe muß man sich an die Zeiten der Stilprägnanz halten. Man muß die „reinen Fälle" suchen, um zu lernen, was Romanik und was Gotik ist. Das ist nicht Angelegenheit des subjektiven Geschmacks, das ist sachlich prüfbar. Die Stillehre der Sachtheorie ist dafür der Prüfstein. Man gerät bei dieser Suche auf die Hochstile.

Diese Hochstile müssen außer dem Stufenrang „Hoch" einen Eigennamen erhalten, der zugleich Eigenname der Stilphase ist. Wenn also der historische Begriff der „Gotik" an der Hochgotik (Reims, Amiens, Köln) in seiner Figuralität und Di-

[1] Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik, Leipzig 1923 (in Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft).

vidualität erkannt ist, gilt er für die gesamte „Gotik", also außer für die Hochgotik auch für die Frühgotik und Spätgotik. Gotik ist Eigenname. Er bezieht sich auf die Phase des Werdensstils der mittelalterlichen Figuralität, die sich zwar zugleich mit den Phasen wandelt, aber als geschlossene Familie anderen Figurfamilien (z. B. der neuzeitlichen) gegenübersteht. Werdensstil ist die Bezeichnung der Stilphase, deren Poltendenz periodisch wiederkehrt, es gibt daher — oder kann prinzipiell geben — Werdensstil in jeder Stilfamilie bestimmter Figuralität, es gibt einen prähistorischen, griechischen, mittelalterlichen und neuzeitlichen Werdensstil. Man würde eine Verwechslung eines Eigennamens (der eine historisch einmalige Erscheinung bezeichnet) mit der Benennung eines in der Geschichte sich periodisch wiederholenden (und daher an verschiedene Stile verschiedener Eigennamen sich heftenden) Familien- oder Gattungsnamen sich zu Schulden kommen lassen, wenn man von gotischem (oder auch kryptogotischem) Ornamentstil der Prähistorie, von gotischen Tempeln der Griechen und von gotischem Barock reden würde. Es ist ebenso unlogisch, umgekehrt vom barocken Ornament der Prähistorie, barocker Antike und barocker Gotik zu reden. Diese Entgleisungen sind so zur Gewohnheit geworden, daß ich nicht glaube, die heutige Generation wird von diesem innerlich widerspruchsvollen Sprachgebrauch abrücken — vielleicht die kommende[1]. Es genügt nämlich nicht die Einsicht in die Denkwidrigkeit, man kann dann sagen, der Eingeweihte, der nicht pedantisch ist, weiß schon, was gemeint ist; man wird erst dann empfindlich werden, wenn die Gefahr bemerkt wird, in allen solchen Fällen sich mit oberflächlichen Analogien zufrieden zu geben, wo es doch auf energische Aufweisung und Aufspaltung von etwas noch Ungeklärtem ankäme.

[1] Gegen diese „Ungeheuer" wie gotischer Barock, gotisches Rokoko hat sich z. B. auch Carl Neumann energisch aufgelehnt; vgl. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, IV, 1926, S. 102. Barock hat allmählich die Doppelbedeutung erhalten.

Dies kann (vielleicht?) an dem Begriff Manierismus deutlich werden. Entweder man versteht darunter nur den einmaligen historischen Stilabschnitt von 1520—1580 (in Italien und bei den nordischen Romanisten) oder nur das immer wiederkehrende Phänomen, das an Bildern (auch Plastiken) dieses Zeitabschnittes zuerst uns bewußt wurde. Aber man kann nicht beides mit gleichem Namen benennen wollen, nicht den alten Brueghel und Botticelli in einem Atem als Vertreter des Manierismus anführen, weshalb es ebenso auch schon bedenklich ist, beide als „manieristisch" zu bezeichnen, denn Botticelli gehört nun einmal zur Frührenaissance, die eine vorklassische Stufe des neuzeitlichen Seinsstils ist. Es dürfte das Praktischste sein, das Wort Manierismus als Eigennamen des historischen Stils von 1520—1580 beizubehalten, für die Gattung aller Stile aber, die dem Manierismus ihrem Wesen nach „verwandt", also nur in einer bestimmten Komponente „gleich" sind, einen besonderen Terminus einzuführen. Ohne mich hier in eine Wesensanalyse des Manierismus (von 1520—1580) einlassen zu können, stelle ich als ihr Ergebnis fest, daß er eine Auflösung der Hochstufe (Klassik) des neuzeitlichen Seinsstils in der Richtung einer Verselbständigung der Form und einer Emanzipation vom Sinn ist. „Manier" ist eine Sinnentleerung der Form, die Form wird zur Formel. „Manierismus" ist als künstlerischer Stil Symbol für die Gesonnenheit, alles, was einst Sinn hatte, formell zu kodifizieren, zu dogmatisieren, zu konventionalisieren. Das Absterben des Sinnes gestattet der Form ein selbstherrliches Dasein. Deshalb lösen sich aus dem sinnvollen Bauplan der Ganzheit, d. h. der Typen einzelne Gliederformen los, in der Plastik die Pose, in der Architektur die Aedicula usw., und beginnen ein autonomes Leben zu führen, die Typen werden um ihrer selbst willen gewertet, sie werden zu Masken, die aber nichts verdecken, sondern gerade umgekehrt etwas offenbaren wollen, was eben nur jeweils diese Maske offenbaren kann. Die Maskierung verrät nicht, was der Maskierte ist, sondern was er (jetzt) sein will. Man

könnte auch von Schein sprechen, müßte sich nur hüten, an Verlogenheit zu denken. Denn im Manierismus steckt bei aller Pose und Affektation, ja gelegentlicher Scheinheiligkeit eine Echtheit des Bekentnnisses zum Dogma.

Der Manierismus ist eine historische Stufe einer historischen Stilphase. Alle ihrem Wesen nach ihm gleichen historischen Stufen beliebiger anderer historischer Phasen bezeichne ich mit dem Gattungsnamen des Typismus. Das ist aber ein Begriff, den ich schon in der Ästhetik aufzustellen vermochte, er ist ein übergeschichtlicher Begriff. Historisch hat der Typismus die verschiedensten Erscheinungsweisen. Man hat ihn am deutlichsten in der historischen Phase des Manierismus erfaßt und muß die anderen historischen Stile des Typismus anders benennen. Diese Namen zu wählen, ist Sache der konkreten Kunstgeschichtsschreibung.

Auch die Bezeichnung „Klassizismus" deckt verschiedene historische Phasen, die augusteische und die napoleonische. Man meint den allgemeinen Stil des Regularismus, zugleich aber nur innerhalb einer nachklassischen Phase. Weil im napoleonischen Klassizismus eine ähnliche Figuralität vorliegt wie im augusteischen, mag man sich zum gleichen Namen berechtigt fühlen. Im erweiterten Sinn nennt man klassizistisch auch noch andere Zeitströmungen von auffallendem Regularismus. Für die entsprechende Erscheinung in der mittelalterlichen Architektur benutzte Dehio den Ausdruck der doktrinären Gotik — mit einem Unterton von Tadel. Der allgemeine Stilbegriff des Regularismus umfaßt auch seinen Gegenpol des Irregularismus. Beide Stile sind innerhalb der reinen Klassik, die auf Harmonie beruht, unmöglich, beide sind sowohl in den vorklassischen wie in den nachklassischen Stilstufen vorhanden. Die Frührenaissance z. B. hat ihre nach Strenge strebenden Meister (Michelozzo, Alberti) und eine freie Richtung, die zum Chaotischen neigt (Donatello, Omodeo). Weil die Renaissance ein Seinsstil ist, bedeutet die strenge, zur Totalität affine Richtung der Frühre-

naissance die Oberströmung, dagegen die freie zur Partialität affine Richtung innerhalb der Frührenaissance die Unterströmung. An sich sind beide Stilpole gleich berechtigt, aber ihre Zeitgemäßheit ist abhängig vom Vorzeichen der ganzen Stilphase.

Die in der Ästhetik gefundenen fünf Stilbegriffe des Exemplarismus, Typismus, Regularismus, Unitarismus und Maturismus sind die abstrakten Begriffe, die hinter den konkreten „historischen Stilen" stehen. Die abstrakten Begriffe sind deduktiv gefunden, die historischen können nur induktiv gesucht werden. Jeder der fünf abstrakten Stile hat innerhalb des historischen Ablaufs seine a priori vorgezeichnete logische Stelle:

1. der Exemplarismus gibt der Epoche den Eigennamen,
2. der Unitarismus gibt der Stilphase den Gattungsnamen,
3. der Maturismus gibt der reifen, d. h. zweiten Stilstufe den Gattungsnamen,
4. der Typismus und
5. der Regularismus sind gemeinsam die Erzeuger der ersten (prämaturen) und dritten (postmaturen) Stilstufe.

Diese fünf Begriffe reichen noch nicht aus, die historische Folge der Stile zu bewältigen, man braucht noch zwei andere. Der eine bezieht sich auf jene Stile, die Zwischenstufen zweier einander folgenden Phasen bedeuten, also auf alle Übergangsstile. Historisch ist dieser Terminus für den (historischen) Übergang von der Romanik zur Gotik geprägt worden. Er bezieht sich hier zentral auf das Vermischen von zweierlei Figuralitäten, die zwei verschiedenen Stilphasen (dem Seinsstil und dem Werdensstil) angehören. Der Einwand, daß Mischstile Mißstile seien, braucht nicht ausführlich erörtert zu werden. Es handelt sich nicht um die Frage, ob volle Stilreinheit vorliege, sondern welcher Grad von Stilreinheit, welche Annäherung an sie oder Abweichung von ihr. Man darf von Übergangsstil oder Transitionismus überall reden, wo eine Phase oder auch eine Stufe

in eine andere übergeht. Der Übergangsstil in diesem weiten Sinn, der auch die Vermittlung von der Endstufe einer Epoche zu der Anfangsstufe einer folgenden Epoche bedeutet, ist die schiefe Ebene also, in vorklassischer Stufe die Steigung, in nachklassischer das Gefälle der Stilgeschichte. Erst in den Umbildungen, die meist an eine Einzelproblematik anknüpfen, entweder eine noologische aus der Kultur oder eine morphologische, aus dem inneren Drang der Formgeschichte stammende Problematik — erst aus diesen Einzelschritten erkennt man die Stetigkeit der Wandlung, die Zielhaftigkeit des Geschehens, das Vorwärtstappen zu geahnter und noch ungestalteter Vollendung immer neuer, ideenhafter Vorstellungsballungen. Die Menschheit geht mit der kleinen Blendlaterne ihres Geistes ins Dunkle hinein und immer leuchtet ihr nur das Allernächste deutlich auf und gewinnt Form, während das Fernere nur ungewiß mit grauen Nebeln verhüllt und schwankend aus der Finsternis auftaucht, weiterlockend zu neuen Gebilden. Im Übergangsstil wird das Dynamische der geistigen Entwicklung am deutlichsten. Die Fortschritte, die gemacht werden, zerstören die errungene Einheit des Stils; das Vorstoßen der Verbesserungsversuche muß durch das Wachwerden der Querspannung zu Konvergenz, Familiengemeinschaft der Form und Gesinnung parallisiert werden. Man verläßt zwar den alten Stil, doch nicht ohne die dauernde Absicht auf Stil, nur kennt und hat man diesen neuen Stil noch nicht.

Der andere Stilbegriff aber, der noch fehlt, bezieht sich auf den Unterschied von Originalität und Tradition. Es gibt originäre Stile, die aus der Sache S^2 heraus schaffen, und historisierende Stile, die im Vorwärtsschreiten zurückblicken. Es gibt Naissancen und Renaissancen oder Urstile und Historismus. Auch hier empfiehlt es sich, den Titel Renaissance für den historischen Stil Italiens seit dem Auftreten Donatellos, Brunelleschis und Masaccios einzuengen, nicht von Karolingischer Renaissance usw. zu sprechen, sondern von Historismus allge-

mein und von Renaissance bzw. Karolingischem Historismus speziell. Die genannte Epoche der Neuzeit von Brunelleschi bis zum Auftreten der „Neuen Sachlichkeit" im 20. Jahrhundert ist eine einzige große Abwicklung innerhalb eines historischen Rückgriffs, der sich zuerst auf die Antike richtete, dann folgerichtig auch die mittelalterlichen Stile neu belebte (Neogotik usw.), zuletzt alle Stile bis zu den Osterinseln einbezog. Erst als diese Möglichkeiten ausgeschöpft waren, fand man zum neuen Urstil den Weg: zur neuen Sachlichkeit.

Ein Versuch, in großen Zügen eine Stilgeschichte der Kunst mit Hilfe dieser Begriffe herauszuarbeiten, wird die „Probe" sein, von der ich früher als Methode der Geschichte sprach. Man kann immer nur das Eine tun: entweder theoretisieren oder anwenden. Daß ich zwischendurch schon Proben machte, ist selbstverständlich. Trotzdem kann erst eine ausführliche Nutzanwendung zur Kritik und wiederum zu weiterem Fortschritt der Theorie führen.

Diese Nutzanwendung würde auch vor der dunklen Frage nach dem Anfang der Kunst stehen. Die Stiltheorie kann dazu nur das Selbstverständliche sagen, er war ein Urstil und eine Frühstufe, die ihre einzelnen Figuren getrennt voneinander aus den Sachen S² herausbildete. Es ist bekannt, daß die Forscher, die, sei es von der Psychologie der Kinderzeichnung[1] oder von der Kunst der Primitiven her an dies Problem herangehen, eine Fülle von Komponenten ausfindig machen, aus denen „die" Kunst entsprang: Spiel und Langeweile (Muße), Zauber und Magie, Handwerk und Zufall, Liebeswerbung, Einschüchterung des Feindes, Eitelkeit und Auszeichnung sozialer Stufen usw. Aber wer wirklich begriffen hat, was Kunst ist, weiß, daß Kunst sich nicht aus dem Zusammenströmen vieler Faktoren langsam

[1] Kinderzeichnung ist Abbild (Illustration) und Schmuck, daher immer ästhetisch, wenn sie Schmuck bedeutet (oder Spiel), aber deshalb noch nicht Kunst. Es kann aber auch bei Kinderzeichnung gelegentlich Ansätze zu Form als Symbol geben. Man rede nur nicht irreführend von der Kunst des Kindes!

entwickelt, sie ist wie Athena geboren, in voller Rüstung. Und wie Athena aus dem Haupt des Göttervaters hervorspringt, so ist die Kunst ein Kind der Vorstellung, ein Kind des Geistes. Alles Reden von Anschaulichkeit in der Kunst bezieht sich auf das Wahrnehmbarmachen; die letzte Wurzel aber liegt in der Vorstellung und ist Schöpfung im absoluten Sinne, göttliche Schöpfung.

Die Kunst wurde nur einmal geboren, aber auch jede der Künste mußte für sich zur Welt kommen. Welche der vier Schmuckkünste die älteste sei, ist eine Frage ohne Antwort. Falls die Ethnologie die These nahelegen sollte, daß das Werkzeug älter ist als die Leitung, die Leitung älter als der Schmuck, der Schmuck älter als das Bild — und dieses älter als die Schrift— so folgt daraus noch nicht, daß die Künste in gleicher Reihenfolge entstanden. Man kann für diese Frühzeit bestimmt über das Alter der Künste nichts aussagen. Die Thesen Pinders, die sich auf die christliche Kunst beziehen, enthalten teilweise Prophetie und sind schon deshalb abzulehnen; Pinder selbst gibt jetzt zu, daß die nach seinen Thesen älteste und eigentlich vergangene Kunst der Architektur heute wieder sehr lebendig ist. Aber ich sehe auch für die heutige Kunst gar keine Möglichkeit, die Altersstufen von Musik und Architektur (für die Zeit, da Pinder seine These aufstellte: Hindemith und Gropius) gegeneinander abzuwägen. Der Ausgangspunkt dieser Behauptungen dagegen, daß die einzelnen Künste zu verschiedenen Zeiten verschieden stark als Sprachrohr der Kultur dienen, ist gewiß richtig. Es hing mit der Reformation zusammen, daß die Architektur und Bildkunst im 16. Jahrhundert im Norden kaltgestellt wurden. Nicht die Künste alterten, sondern sie verloren ihren Humus. Solche unschöpferische Pausen erklären sich statt aus der Formgeschichte der Kunst aus der Sinngeschichte der Kultur, welche mitunter kunstfeindliche oder kunsthemmende Bewegungen birgt. Es wäre auch verkehrt, entweder aus dem Verschwinden der sakralen Baukunst im 16. Jahrhun-

dert durch die Reformation oder überhaupt aus der Befruchtung der Baukunst durch die Religiosität des Mittelalters den allgemeinen Satz aufzustellen, nur sakrale Baukunst sei Kunst. Gewiß gab das Sakrale der Kunst die Weihe und einen besonders starken Antrieb, aber Kunst ist nicht an die sakrale Sinnrichtung gebunden, sondern nur an die ästhetische und jede andere Verbindung ist nur über diese Brücke möglich. Man muß auch hier sich bewußt bleiben, inwieweit von einer Frage der Formgeschichte, inwieweit von der Abhängigkeit der Kunst (S^3) von der Kultur (S^2) die Rede ist. In die Formgeschichte gehört die Frage nach den Tempi der einzelnen Künste. Es ist eine Folge des konstanten Strebens nach Einheitlichkeit, daß ebenso wie innerhalb der Gesinnung des Kulturkreises und seiner morphologischen Einheitlichkeit auch innerhalb des Zusammenwirkens der Künste Einheitlichkeit gefordert wird, es ist aber nicht von selbst eine dauernde völlige Parallelität der Entwicklung wahrscheinlich; die Künste haben sehr oft ein verschiedenes Tempo ihrer Stilentwicklung.

Das Ornament, das die geringste Abhängigkeit von den Schwankungen der Kulturwerke hat und unmittelbares Symbol der Gesinnung ist, kann den inneren Tendenzen der Formwandlung oft am reinsten Ausdruck geben. Es ist möglich, am Stil der einzelnen Form des Ornaments denjenigen Stil früher sich regen zu sehen, der später die sinnleere Form der Architektur, der Gefäße und Möbel, der Waffen und Tracht, der Bildkunst und Schrift beherrscht. Aber es ist nicht unverbrüchliche Notwendigkeit, daß die Ornamentik vorausgeht. Wo der neue Ansatz sich vollzieht — sowohl beim Beginn der Frühstufe, also der Schöpfung neuer Figuralität, wie in allen folgenden Stufen —, das ist nicht voraussagbar. Je mehr sich die Kunstzweige spezialisieren und soziologisch durch Zunftregeln getrennt sind, um so größer kann die Kluft werden. Die übliche Auffassung, die chronologisch Gleichzeitiges auch unter denselben Stilbegriff subsumiert, beruht auf dem Wunsch nach Einheitlichkeit, der ebenso für

damals anzunehmen ist, wie er den heutigen Kunsthistoriker beherrscht, der aus diesem Wunsche heraus eine Einheitlichkeit gewohnheitsgemäß auch dort hineinsieht, wo sie zwar vielleicht ersehnt, aber gar nicht vorhanden war. Als stärkste mir bekannte zeitliche Spannung nenne ich die der Plastik und Architektur in der Gotik[1]. Die Architektur geht hier voraus. Man läßt die Kathedrale von Amiens (1220) als hochgotische Baukunst gelten und nimmt ungeprüft an, daß die Statuen der Westportale auch hochgotisch sein müssen. Aber man betont ausdrücklich, daß die Chorpfeilerfiguren von rund 1320 im Kölner Dom ganz ausgezeichnet zum Stil dieses Chors passen. Die Architektur des Chors stammt von 1248. Eine unvoreingenommene Stilanalyse ergibt auch, daß die Figuren rein gotisch sind. Die Plastik erreicht die Stufe, welche die Architektur schon 1248 (wenn man will, schon in Amiens 1220) hatte, erst rund 1320. Die Plastik von Amiens und Reims ist Übergangsstil zur Gotik. Die gotischen Faktoren lassen sich aufweisen, aber die Figuren sind zugleich noch durchsetzt von der Statik der Romanik. Inwieweit diese romanischen (von der Romanik der als klassisch zu bezeichnenden) Formfaktoren etwa in der Visitation in Reims mit der Antike zu tun haben, ist hier nicht zu erörtern.

Die Entwicklung ist in den Tempi der Künste so ungleichmäßig, daß, wie gesagt, durchaus nicht immer die selbe Kunst, z. B. die Architektur, den Vorrang hat; — in der Renaissance beginnt der neue Stil 1416 in der Plastik Donatellos (Georg von Or S. Michele), dann folgt 1419 die Architektur (Alte Sakristei von S. Lorenzo) und 1420 die Malerei (Fresken des Masaccio). Daß aber mitunter alle Künste das gleiche Entwicklungsstadium erreichen und dann eine Zeit lang gemeinsam vorgehen, dies ist der Fall in den letzten Jahrzehnten der nordischen Spätgotik vor dem Auftauchen der neuen figuralen Motive der südlichen Renaissance, oder im deutschen Rokoko, auch im Klassizismus zum

[1] Vgl. das Selbstreferat in den Sitzungsberichten der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft Berlin zum 14. Februar 1930.

Teil oder im Impressionismus[1]. Diese Einmütigkeit der Künste hat eine Einheitlichkeit der Kultur und der sie tragenden Gesellschaftsschicht zur Voraussetzung. Es genügt nicht der psychische Wunsch in jedem Einzelnen, es muß ein bestimmter Stil zum gemeinsamen Wunsch Vieler werden, Wunsch einer soziologischen Reihe (Schicht) oder Gruppe.

Von hier öffnet sich der Weg zur vollen Kunstgeschichte. Die abstrakt begriffenen Stile sind immer zugleich Bezugskoordinaten zur Beurteilung des historisch gegebenen Stils. Die Frühstufe hat wie die Hoch- und Spätstufe immer zugleich ihre innere Spannung zu Harmonie, mag diese noch nicht erreicht, mag sie erreicht oder wieder zerstört sein. Jede Stufe hat zugleich ihre Spannung zu Ordinalität und ist entweder regularistisch oder irregularistisch — streng oder frei[2] — gerichtet, sie hat ihre Spannung zum Typus und bildet ihn entweder sinngemäß oder schaltet mit den Formteilen als Masken. Und immer ist alles Übergang, immer spürt man den Anstieg zum Hochstil oder umgekehrt das Gefälle zur Zersetzung. Riegls These „es gibt keinen Rückschritt" ist nur so annehmbar, daß man sie entweder auf das Wesen der Kunst bezieht — ist das Werk Kunstwerk, dann kann es nie Rückschritt, allerdings an sich noch nicht Fortschritt sein — oder auf jenen Gang des Geschehens, der in seinem Auf und Ab eine Wellenbewegung beschreibt, die aus den Wellentälern den Anlauf gewinnt zu neuen Wellenbergen, die aber frei von Wertung zu beurteilen sind. Der Hochstil kann nur durch Aufbau allmählich werden und er kann nur durch Zersetzung allmählich wieder vergehen. Die Hebel des Aufbaus sind die Vereinheitlichung der anfangs verschiedenartigen Figuren zu einer inneren Familiengemeinschaft, was zugleich mit einer Ausmerzung fremdrassiger, also aus einem älteren Stil noch

[1] Für den Impressionismus hat das R. Hamann vielseitig und überzeugend dargelegt; vgl. Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907.

[2] Um die Begriffe „streng" und „frei" bemühte sich H. v. Geymüller; vgl. Jakob Burckhardts Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller, herausgegeben von C. Neumann, München 1914, S. 153.

nachlebender Figuren verbunden ist, und die Steigerung der Prinzipien des Seins- bzw. des Werdensstils, also die Reinigung von inneren Widersprüchen und Halbheiten. Dieser Aufbau wird vom Typismus im Sinne der Schaffung sinngemäßer Baupläne unterstützt und beim Seinsstil durch Anspannung der Tendenz zu Kosmos, bei Werdensstil der zu Chaos. Die Hebel der Zersetzung sind die Erhaltung der Stileinheit bei zunehmendem Typismus im Sinne der Formemanzipation und die abermalige extreme Steigerung zu Kosmos oder Chaos, je nachdem der Hochstil ein Seins- oder Werdensstil war. Da aber die Spannung zwischen Kosmos und Chaos dauernd besteht, geht vom Hochstil der Seinsphase sehr oft eine wachsende Unterströmung zum Hochstil der Werdensphase. Was ich hier Hebel der Entwicklung nenne, berührt sich, glaube ich, im Wesen mit dem, was Riegl als Kunstwollen bezeichnete, es ist die Akzentsetzung des Interesses auf bestimmte Vereinheitlichungsarten.

Der Typismus hat also historisch zweierlei Erscheinungsformen und Funktionen. Der prämature Typismus besteht in einem Zurückweichen vor dem sich langsam fertigenden Typus, der postmature Typismus umgekehrt in einer Zersetzung des Typus durch Entfremdung der Proportionen von der Harmonie (sei es zur Übertreibung, sei es zur Schrumpfung) durch Reduktion oder umgekehrt Amplifikation des Musters und durch die Transplantation der sinnhaften Teile. Die Tendenzen: positiv zum Typus hin und umgekehrt negativ vom Typus weg sind nur historisch faßbar, sie stellen sich nicht in der Sachtheorie ein, die den Stil anhistorisch beschreibt oder allgemein deduziert. Historisch gibt es einen positiven, aufbauenden und einen negativen, abbauenden Typismus.

Die Systematik kann die bekannten und hier gelegentlich berührten historischen Beispiele von Renaissance, Klassizismus usw. sehr wohl benutzen; ihre Aufgabe bleibt, die Norm der Stilentwicklung abstrakt klarzulegen. Die für die Geschichte der Kultur S² aufgestellte Konstruktion (S. 985) läßt sich für die

Kunstgeschichte noch etwas klarer schreiben, teils durch Einsetzen der allgemeinen Begriffe der Sachstile in ihrer Bedeutung als historischen Kunststilen, teils durch Unterscheidung der Oberströmung und der zugleich nebenherlaufenden Unterströmung, die von jenen Künstlern getragen wird, deren Dividualitätscharakter der jeweiligen Stilstufe von Natur aus konträr ist. Ich nehme für das Schema an, daß die erste, zweite usw. Epoche ihrer Figuralität nach ein Urstil, die n-te ein historischer Stil eines Urstils sei.

I. Epoche des originären Exemplarismus X

Oberströmung	Unterströmung
A. Stilphase des Seinsstils der Figuralität X	A. Vorläufer des Werdensstils der Figuralität X
1. Stufe: Vorklassischer Typismus und Regularismus	Während der ganzen Stilphase: stilwidrige Figuralität M
2. Stufe: Maturismus des Seinsstils	oder N usw. und Irregularismus
3. Stufe: Nachklassischer Typismus und Regularismus	
B. Stilphase des Werdensstils	B. Nachzügler des Seinsstils der Figuralität X
1. Stufe: Vorklassischer Typismus und Regularismus	Vorläufer kommender Seinsstile anderer Figuralität
2. Stufe: Maturismus des Werdensstils	Während der ganzen Phase: stilwidrige Figuralität M

3. Stufe:	Nachklassischer Typismus und Irregularismus	oder N usw. und Regularismus

II. Epoche des originären Exemplarismus Υ
usw. wie I

III. Epoche des historistischen Exemplarismus X oder Υ
usw. wie I

Mit diesem Schema der Norm des Stilverlaufs hebe ich die Phasenteilung auf, die ich früher versuchte[1], ohne die dort ausgeführten Überlegungen im einzelnen ganz zu verleugnen. Der Ablauf der neuzeitlichen Stile von etwa 1400—1800 läßt den normalen Stilverlauf sehr deutlich durchblicken, zeigt auch die Unterströmungen ziemlich klar. Eine nur kurze Skizze meiner jetzigen Vorstellung vom Ablauf der neuzeitlichen Kunstgeschichte würde leicht den Vorwurf der Unzulänglichkeit auf sich ziehen, es sei deshalb nur auf zwei Ergebnisse meiner Überlegungen hingewiesen.

Was heute als Manierismus bezeichnet wird, zerlegt sich in die dritte Stufe der Seinsstilphase und die erste der Werdensstilphase. Beiden ist der Typismus gemeinsam, der seinem Wesen nach keinen Höhepunkt der Entwicklung (also nicht etwa seine eigene Klassik) haben kann. Die frühen Manieristen: Pontormo, Rosso, Parmigianino, teilweise auch Michelangelo usw. sind noch Anhänger des Seinsstils — bei Michelangelo ist es sehr fraglich, ob und von wann ab seine Zuordnung zum Barock sich halten läßt —, die späten Manieristen: Brueghel, Tintoretto, Greco u. a., wenden sich dem Werdensstil zu. Die erste Gruppe hält noch am Regularismus der Hochrenaissance fest, die zweite neigt zum

[1] Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914. Ich glaube sagen zu dürfen, daß ich an den Schritten von meiner damaligen Auffassung zu meiner heutigen gelernt habe, was „kritische Entwicklung", wenigstens im wissenschaftlichen Denken, bedeutet.

Irregularismus. Zeitlich geht der Schnitt etwa durch die Jahrhundertmitte, was auch für die Architekturgeschichte gilt, auch für die Entwicklung des Ornaments von den frühmanieristischen Grotesken (nach 1420) bis zu den spätmanieristischen Rollwerken und den Ansätzen des Ohrmuschelstils.

Die zweite Bemerkung betrifft den akademischen Regularismus des 17. Jahrhunderts, der trotz seiner Vordringlichkeit als die Unterströmung zu bezeichnen ist. Es klingt paradox, wenn ich Berninis Architektur als Unterströmung bezeichne und Borromini als Repräsentanten der Oberströmung. Aber man darf sich an dieser „Umwertung" nicht stoßen, da sie sich nicht auf die Größe der Strömung, die Anzahl ihrer Werke, ihr Obenaufsein in der Gunst des Publikums bezieht, sondern auf die wertfreie Vorstellung des normalen Stilablaufs, innerhalb dessen jene Irregularismen „gefordert" sind, denen Borromini stärker als Bernini entgegenkam, obwohl auch bei ihm nur von einem relativen Irregularismus gesprochen werden kann. Echter Irregularismus und zugleich Typismus bietet in der Ornamentgeschichte die Rocaille als reinste Erfüllung der von der Norm des Stilverlaufs her „geforderten" dritten Stufe der Werdensstilphase. Die gleichzeitige Unterströmung von Regularismus leitet langsam zu einem vorklassischen Regularismus und Typismus über, der im „Klassizismus" um 1800 den historistischen Grundcharakter der Epoche (1400—1910) fast am reinsten offenbart, ohne selbst etwa Klassik (Maturismus) zu sein.

Aus der Norm des Stilablaufs darf man nicht den Schluß ziehen, als müßte auf jede Vorklassik eine Klassik folgen. Es gibt Gründe genug, warum manche Ansätze nicht reifen. Solche Folgen von Stilen, die nicht bis zur Frucht gedeihen, sind darum nicht als fruchtlos zu bewerten; sie können in einer sich wandelnden Figuralität den Grundcharakter der Epoche ausschöpfen, wie das 19. Jahrhundert in der Architektur und im Ornament von der Figuralität Brunnelleschis abwich, aber am Historismus festhielt (Neogotik usw.). Das 19. Jahrhundert hat kaum eine

echte Klassik, auch nicht in der Malerei, aber die Entwicklung von Masaccio bis zu Slevogt steht unter der gemeinsamen Losung des Illusionismus und trotz mancher (seltener) Vorboten ist doch erst mit dem Einsetzen des Expressionismus die radikale Umstellung auf Ideeismus gewagt worden. Die ersten Expressionisten fühlten sich mit aller primitiven Kunst und mit der mittelalterlichen Malerei verwandt, sie lebten in diesen Anlehnungen noch in einem historistischen Geist weiter, aber im Grunde wurde diese Berufung auf solche Vorbilder unwichtig und mehr ein advokatisches Mittel, um dem sich widersetzenden Publikum vorzuhalten, daß es alter Kunst gegenüber Ideeismus versteht und duldet; im Wesentlichen war der Expressionismus gar nicht historistisch, da er den ganzen Reichtum modernster Ideen darzustellen suchte.

Die Normtafel des Stilablaufs darf also nicht blind auf die Geschichte aufgestülpt werden, sie ist ausschließlich Bezugssystem; als ein solches logisch-begriffliches Bezugssystem gesehen ist sie ein Exemplar unter den vielen möglichen Stilabläufen, sie ist ein Exemplar vom Typus der offenen, aber periodischen Reihe von Gruppen. Offen ist sie, weil sie ein Anfangsglied — eine erste Stilstufe einer ersten Epoche mit dem Exemplarismus X — gehabt haben muß. Die Glieder dieser Reihe sind die Stilstufen, die sich zu Gruppen zusammenschließen; jede Epoche hat ihre Subordination unter den — sich zwar stark wandelnden, aber dennoch in bestimmten Hauptformen gleichbleibenden — Exemplarismus. Die Glieder der Reihe bilden Untergruppen durch die Subordination unter den je drei Stufen bedingenden Unitarismus. Da es nur zwei Stile des Unitarismus gibt, den Seins- und den Werdensstil, entsteht die Periodizität der Reihe als Folge der wiederkehrenden Gruppen A und B, deren jede aus drei Stufen besteht. Innerhalb dieser sechs Stufen herrscht Kontinuität. Weil aber die Kontinuität das Merkmal der Partialität ist, darum ist die Unitätsart der konstruierten Stilfolge partiell innerhalb jeder Epoche. Aber da die neue Epoche

mit völlig neuer Figuralität beginnt, sind die Epochen gegeneinander abgeschnürt oder miteinander „addiert". Die Normtafel — ich spreche jetzt nur von ihr als Konstruktion, nicht von wirklicher Geschichte — ist das Regulativ der Stilfolge, weil auf dem kürzesten Wege sämtliche im Rahmen eines bestimmten Exemplarismus möglichen Stile ausgeschöpft werden, die Reihe ist vollständig und zugleich folgerichtig. Die Regelmäßigkeit ist hier nicht auf die Größen bezogen (etwa die Forderung gleicher Dauer der einzelnen Stilstufen), sie ist sinnhaft zu verstehen; denn logisch setzt jede nachklassische Stufe eine klassische und diese eine vorklassische voraus, ebenso ist logisch das Alternieren des Seinsstils mit dem Werdensstil das „Regelmäßige", wobei offen bleibt, ob die Reihe mit dem Seinsstil unbedingt anfangen müsse. Das Regulativ ist durch die Stilreihe der Oberströmung gegeben. Das Ideal ist erfüllt, wenn Ober- und Unterströmung zueinander in der Spannung stehen, daß beide einander beleben, bereichern, fördern und in der Unterströmung Vorarbeit für eine künftige Oberströmung geleistet wird, oder allgemein eine Ergänzung gegenüber einer gewissen notgedrungenen Einseitigkeit jeder Oberströmung geboten wird.

Der Wert der „normalen Stilfolge" ist, daß sich aus ihr alle abnormalen (und abnormen) Stilfolgen theoretisch ableiten lassen, also alle möglichen, mithin gewiß alle wirklichen, da vielleicht nicht alle theoretisch möglichen Kombinationen von Ober- und Unterströmung und nicht alle Permutationen von Stilstufen verwirklichbar sind.

Zunächst kann die Stilfolge der einzelnen Epoche nach der Norm ablaufen, ohne daß sie zum vollen Ablauf gelangt; der Abbruch erfolgt dann durch eine neue Figuralität (Exemplarismus) oder durch Unterbindung entweder nur der Kunstausübung oder der ganzen Kultur. Daher kann die Reihe auf die ersten 5 Stilstufen oder die ersten 4 usw. verkürzt werden, so daß im äußersten Fall auf die vorklassische Stufe des Seinsstils des Exemplarismus X sofort eine vorklassische Stufe des Seins-

stils des Exemplarismus Y folgt. Weil dies für jede Epoche möglich ist, läßt sich eine Folge vieler solcher Epochenansätze gedanklich konstruieren und in der Geschichte suchen. (Die Überlegung hat zugleich heuristischen Wert.) Weil jede Epoche verschieden verfrüht abbrechen kann, ergibt sich eine theoretisch überschaubare Kasuistik dieser Möglichkeiten.

Zweitens kann auch ein Überspringen bestimmter Stufen eintreten. Während des Einsetzens eines Seinsstils als Oberströmung melden sich in der Unterströmung die Vorboten des Werdensstils. Dieser kann zur Oberströmung werden noch ehe der Seinsstil seine Klassik erreicht hat oder, falls er diese erreicht, noch ehe er seine nachklassische Stufe erreicht hat. Wieder lassen sich theoretisch alle die hieraus folgenden Möglichkeiten von „abnormalen" Stilfolgen aufstellen und in der Geschichte aufsuchen. Die Bezeichnung von Stilfolgen als abnormal ist selbstverständlich wertfrei.

Drittens aber kann vielleicht auch ein besonders genialer Künstler die vorklassische Stufe überspringen und die Stilfolge (sozusagen mit Apostroph) gleich mit der Klassik beginnen. Ob das je vorkam, weiß ich nicht, theoretisch folgt daraus u. a. auch die Möglichkeit einer sprunghaft unvermittelten Folge von Klassik des Seinsstils und sofort anschließender Klassik des Werdensstils usw.

In der Stiltafel ist die Unterströmung als Widerspiel der Oberströmung konstruiert, aber ohne logischen Plan. Die einzelnen Taten der Unterströmungen können daher durchaus den Typus der Streuung annehmen. Da nun die Oberströmung theoretisch eliminiert werden kann, gelangt man zum abnormen Typus historischen Geschehens, zur völligen Zusammenhanglosigkeit. Wieder ist zu fragen, ob diese jemals in voller Strenge verwirklicht auftreten kann. Ich glaube: nein. Aber, auch wenn sie aufträte, auch wenn die gesamte Geschichte nur aus gestreuter Zusammenhanglosigkeit bestünde, ließe sich die Behauptung der Zusammenhanglosigkeit nur aufstellen, wenn man die Vorstel-

lung eines Zusammenhangs erfaßt hätte, an dem man die Zusammenhanglosigkeit nachprüfen kann.

Die Stiltafel hat methodisch in der Kunstgeschichte die gleiche Aufgabe zu erfüllen, wie das „allgemeine Zwanzigeck" in der Raumtheorie (S. 114). Sie ist der Schlüssel, um alle verkürzten, erweiterten und umgestellten Stilfolgen a priori zu kennen, ebenso wie aus dem allgemeinen Zwanzigeck alle Vielecke von weniger oder mehr Seiten sich ableiten lassen. Die Stiltafel ist der Schlüssel zum Verständnis der Wirklichkeit, nicht ein Kamm, um die Wirklichkeit zu einer Regelmäßigkeit umzufrisieren, die ihr fremd ist. Aber das Regulativ liegt der Wirklichkeit zugrunde und wer aus Angst, die Geschichte zu vergewaltigen, vor dem Regulativ die Augen verschließt, verfällt der Charybdis der Zusammenhanglosigkeit einzelner Künstler und einzelner Kunstwerke, die zwar durch die angeklebten Jahreszahlen eine bestimmte Abfolge erhalten, aber keine Logik. Niemandem ist es benommen, bei der Datenfolge stehen zu bleiben, aber er soll sich dann nicht Historiker nennen, denn die Jahreszahlen sind an sich bedeutungslos und gewiß tatsächlich gleichgültig, wenn wir — anhistorisch eingestellt — das Kunstwerk einfach als Kunstwerk aufsuchen. Hier aber rede ich jetzt nicht von Ästhetik, sondern von Geschichte, also von Zusammenhang und verstehbarer Folge: von „Melodie und Kontrapunkt". Der Wirklichkeit der Geschichte gegenüber müssen wir mit größtem Liberalismus gegenübertreten, wir haben ihr kein System vorzuschreiben und aufzuzwingen, aber das Verständnis für das Chaos des Geschehens ist nur dem gegeben, der jenen Schlüssel der „normalen" Entwicklung besitzt.

Die „Logik" der Entwicklung, die durch die normale Stilfolge gegenüber dem Streutypus erkennbar wird, ist noologisch gemeint, sie ist streng geistig zu verstehen und nicht etwa biologisch. In einer Abfolge von Stilepochen, die genau nach der Normaltafel ablaufend gedacht sind, liegt eine gewisse Verwandtschaft mit biologischen Abläufen, die auch periodische

Reihen von Gruppen sind. Das Enden einer Stil-Epoche ist aber kein Sterben und die nächste Stil-Epoche weder eine generatio aequivoca noch das Kind der vorausgehenden Epoche, weil jeder Stil der Kunst als Symbol über der jeweiligen Kultur aufblüht. Die Kultur selbst stirbt ebenfalls nicht. Nur die Kulturträger — die einzelnen Personen und ganze Völker — sterben. Manche Seitenzweige der Kultur hören auf, z. B. für uns der Totemismus. Aber die Kultur bleibt ein einziger Strom, der einzelne geistige Versuche durch Kritik verneinen kann in der Meinung, zu höherer Kultur aufgestiegen zu sein, aber diese Selbstkritik und Selbstverbesserung bedeutet etwas anderes als der physiologisch-biologische Tod. Die wirkliche Geschichte enthält viel, vielleicht überwiegend viel „Unlogik", aber sie umspielt die folgerichtige Linie der logischen und kritischen Schritte, sie pendelt um die Mittellage des Regulativs. Wie weit dabei die Entwicklung der Kunststile unabhängig von der Entwicklung der Kulturstile ihren immanenten Weg gehen kann, bleibt schwer zu beantworten. Vermutlich sind solche selbständigen Fortsetzungen der Kunstformenwelt, die einem inneren Trägheitsgesetz zu gehorchen scheinen, nur auf kurze Zeitstrecken möglich, weil die sich ändernde Kultur ihrerseits neue Forderungen an die Kraft des Symbolschöpfers stellt und diese neue Aufgabe die Künstler an sich zieht — den alten Geleisen entzieht.

Diese Stiltafel sieht aus, als ob die einzelnen Schritte der Entwicklung sprunghaft vor sich gingen. Aber nur die Begriffe stehen durch Klüfte getrennt nebeneinander. Begriffe sind immer fest umgrenzt. Die Wirklichkeit bietet einen stetigen Fluß. Dieser ließe sich auch in der abstrakten Übersicht berücksichtigen, wenn man überall Übergangsstile einsetzte, was ich der Klarheit wegen nicht tat. Aber die Stiltafel ist so gemeint, daß sie die reinen Fälle, die erreicht oder erstrebt werden, als feste Haltepunkte heraushebt und überall Zwischenraum und Spielraum für die ewigen Unvollkommenheiten der Schritte gelassen sind.

In der vorklassischen Stufe z. B., in der die Figuren erst allmählich geschaffen und einander angeähnelt werden, enthält jedes Werk Unausgeglichenheiten, gemessen an der Norm der klassischen Phase, es enthält schon Klassisches und noch Vorklassisches. Jedem bleibt unbenommen, diese dauernde Spannung stark zu betonen und darin einen wichtigen Hebel der Entwicklung zu sehen.

Dieser letztere Satz führt zu der Unterscheidung der fünf abstrakten Stile nach ihrem Anteil an der Geschichtsdynamik. Jeder voll erreichte Maturitätsstil ist in sich seiner Absicht nach statisch; er würde als das erreichte Ziel der Vorstufe das Ende der Entwicklung bedeuten, wenn nicht sogar in ihm — aus der Abstraktheit in die Wirklichkeit übersetzt — diese Spannung läge und wenn nicht die wandelbaren Träger der Entwicklung und die „Unterströmung" sich vom Erreichten abwenden würden. Um aber jeweils von einer Klassik zur folgenden Klassik zu gelangen, muß die Harmonie verlassen werden. Die Hebel dieses „Fortschritts": weg von der erreichten Klassik, sind der vizinale und der ordinale Stil, d. h. Typismus und Regularismus. Sie tragen die Kraft in sich, das Gleichgewicht wieder zu zerstören. Während die Extreme des Dividualitätsstils (Seinsstil und Werdensstil) zu gegenseitig einander ausschließenden Dauerzuständen locken, nämlich zu ihren harmonischen Stufen, und jene beiden Stile der Vizinalität und Ordinalität die Dynamik besorgen, hängt die Figuralität entweder von den sinnhaften Forderungen der Sachen, also der Phantasie der Erfindung neuer Zwecke und Ideen ab, oder von der „spielenden", richtiger der schmückenden Phantasie der Schöpfung reiner Form. Geschichte der Kultur und Geschichte des Ornaments sind die zwei Quellen für das Studium der Figuralitätsentwicklung als solcher. So hat jeder formale Stil seine historische Aufgabe und alle fünf sind immer zugleich am Werk. Daher fühle ich mich auch berechtigt, einerseits von Seins- und Werdensstil zu reden, die Vizinalität und Ordinalität mit Dividualität zugleich umfassen, ande-

rerseits von Typismus und Regularismus, die sich auf Vizinalität allein bzw. auf Ordinalität allein beziehen.

Die Erkenntnis von der Permanenz des Transitionismus möge niemanden dazu verleiten, alles was er nicht einordnen kann als Übergangsstil zu bezeichnen. Aber sehr oft ist die Schwierigkeit der Einordnung ein Signal für die Vieldeutigkeit des Werks und seine Stilmischung. Mitunter wird man auch zu überlegen haben, ob die eingeführte Stilbezeichnung nicht die Schuld an der Schwierigkeit trägt. Die in der Normstiltafel eingeführten Stilnamen sind allgemein, über die besonderen Eigennamen hat die Systematik nichts zu befinden, sie bleibt der induktiven konkreten Kunstgeschichtswissenschaft ebenso überlassen wie die Namen der Kulturabschnitte der Kulturgeschichtswissenschaft. Beide sollten eigentlich übereinstimmen und zum Teil haben sich die Kunststilbezeichnungen in der Geschichte der Kultur ihren Platz erobert. Umgekehrt gibt es aber keinen Kunststil der Aufklärung oder der Entdeckungen. Diese Diskrepanzen führen manche Historiker zu der Leugnung eines Kunststils, weil sie in der gleichzeitigen Kultur anderes zu sehen glauben. Ein jüngstes groteskes Beispiel bietet der posthume Aufsatz von C. Neumann, der die Existenz der Renaissance abstreitet[1].

Die Stiltafel in ihrer aufs äußerste vereinfachten Gestalt hat den Wert unbedingter Wertungsfreiheit, sie ist streng objektiv im Sinn von Unparteilichkeit. Geschichte ist nur dann Geschichtswissenschaft, wenn ihr ein wertungsfreies System von Begriffen zugrunde liegt, wertungsfrei, obwohl selbstverständlich alle Geschichtswissenschaft auf Werte bezogen ist (Rickert) und diese Werte gerade von der objektiven Begriffswelt her objektiv erkannt und nicht subjektiv parteiisch nach persönlichem Geschmack, Laune und Modeströmung diktiert werden.

Seinsstil und Werdensstil kann man als Thesis und Antithesis ansehen, aber eine Synthesis beider kommt nicht regelmäßig als

[1] Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 12, 1934.

dritte Stufe hinzu. Daß solche Synthesis möglich ist, muß hier noch ausdrücklich gesagt werden. Nach meiner Meinung ist der byzantinische Stil eine solche Synthese, die ich als Seinswerdensstil bezeichnet habe (Frühmittelalterliche und romanische Baukunst, S. 128 ff.), nämlich als künftiges Sein, als Ausdruck der stärksten Gläubigkeit an das Paradoxon einer ewigen Ruhe im Unendlichen. Auch der historische Klassizismus um 1800 hat eine Synthese von Totalität und Partialität (Entwicklungsphasen S. 124). Aber von diesem noch nicht spruchreifen Problem der Synthese des Seins- und Werdensstils abgesehen ist die von Hegel aufgestellte dreischrittige Dialektik für die Stilgeschichte nicht richtig. Die drei Stufen des Vorklassischen, Klassischen und Nachklassischen sind keinesfalls als Thesis, Antithesis und Synthesis aufzufassen und von mir bestimmt nicht so gemeint. Man hüte sich auch vor dem Irrtum, als würde eine einzige der fünf Stilkomponenten jemals den Stil erschöpfen, immer sind in jedem Werk alle fünf Stile der Figuralität, Vizinalität, Ordinalität, Dividualität und Harmonialität, also auch des Exemplarismus, Typismus usw. zugleich vorhanden. In der Spannung zu den fünf Stilen gibt die Polrichtung den Ausschlag, nicht der Stilgrad; und sofern es sich dann um die Spannung zwischen zwei den Stilen gemeinsamen Polen handelt, kann jeweils von Thesis und Antithesis geredet werden. Ein Zeitabschnitt, der als Typismus zu bezeichnen ist, wird nicht ausschließlich durch die Verselbständigung von Typen (Bauplangliedern) bestimmt — wenn auch vorwiegend beherrscht. Jeder Typismus bewegt sich in seiner ihm übergeordneten Figuralität, hat seine Richtung entweder zum Seins- oder zum Werdensstil, seinen Grad von Regularität (oder Irregularität) und seine größere oder geringere Nähe zur Harmonie. So hätte man den „Manierismus“ als historisch einmalige Phase des 16. Jahrhunderts nach allen diesen Merkmalen von jedem anderen Typismus analytisch zu unterscheiden, wenn man ihn vollständig charakterisieren wollte.

Als Kraft des aufbauenden oder zersetzenden Hebels ist die psychische Veranlagung des Künstlers anzusehen. Die Formentwicklung geht ihren immanenten Gang, die Künstler sind als Träger dieser Wandlung entweder positiv fördernd oder negativ bremsend. Die Negativen sind die bekannten Typen der Vorläufer und Nachzügler. Die Positiven haben das Glück, daß ihre psychische Anlage mit dem harmoniert, was der Tag fordert. Aber auch sie sind alle voneinander verschieden. Innerhalb der Stufe des Frühbarocks unterscheiden sich Rubens und Rembrandt sowohl formal wie ihrer Gesinnung nach, und letzterer nach auch psychisch, soweit sie von Naturell, Temperament und Charakter abhängt. Den Raub der Töchter des Leukippus (München) stellt Rubens so dar, daß trotz aller Räuberei die geläuterte Vornehmheit der Heroen und trotz der Klage der Frauen die Zurschaustellung ihrer Schönheit und edlen Eleganz zum Ausdruck kommt. Den Raub der Proserpina (Berlin) stellt Rembrandt so dar, daß die Heftigkeit der Leidenschaft und Hast des Gottes, die rasende Abwehr der Geraubten und der rücksichtslose Versuch, der Herrin zu helfen, in den Mitgeschleiften zum Ausdruck kommt. Rembrandt macht als Dichter Ernst mit der Sache. So ist es auch in der Blendung Simsons (Frankfurt a. M.), die man mit anderen Darstellungen der Gefangennahme des Verratenen vergleichen mag. Van Dyk läßt seinen Helden eine Abschiedsarie voll Vorwurf und Selbstbedauern an seine Diva richten (Wien). Rembrandt wählt den Moment der Blendung, wo alles auf einmal da ist. Und Rembrandt ist auch der vollkommene Dichter und Schauspieler im Verteilen der Rollen, in der Haltung des feigen Kerls mit der Helebarde, in der des Soldaten, der Simson vom Rücken her hält, des Entschlossenen, der den Dolch an der Schneide mit der gepanzerten Faust gefaßt hat, um in dem Getümmel das Auge zu treffen, nachdem er schon zweimal daneben gestochen hat. Aber der Maler Rembrandt erfindet — schöpft — die sprechende Verbindungslinie des strampelnd ausfahrenden Beines des Gemarterten zur Dalila, die voll Grausen wegstiebt und doch von

innerer Lust am Grausen fasziniert zurückblicken muß. Es genügt nicht, daß Rembrandt Ernst macht mit dem Sinn der Handlung — das ist seine unbestechliche Wahrhaftigkeit —, er mußte die Linien und den Lichteinfall so führen, daß alles „spricht". Denn auch das Licht kommt in der Linie, die zu den Augen Simsons führt, ihn mit dem Weib, das ihn verblendete, verbindet und sozusagen niedersticht. Dagegen: Wie wohlig schaukelnd sind die Linien, wie prächtig festlich bunt die Farben im Raub der Töchter des Leukippus! Man kann die Analysen gewiß sehr viel weiter treiben.

In der vollen Kunstgeschichte sind alle Register gezogen. Rembrandt ist eine „Persongeneration" jünger als Rubens. Ein anderer Mensch, eine andere Persönlichkeit, ein anderes Genie. An einer anderen Stelle der Problemkette springt er als Frühreifer ein und trägt mit seinem Schicksal durch Glück und Leid bis zum Greisentum die Kunst weiter. Er gehört einem anderen Kulturkreis an, einem anderen Volk. Dies Volk hat seine besondere psychische Veranlagung. Die Formentwicklung geht ihren immanenten Gang, die Völker sind als Träger dieser Wandlung entweder positiv fördernd oder negativ hemmend; die negativen sind Vorläufer oder Nachzügler, die positiven bringen, was die Stunde fordert. So meine ich kann Riegls Wort von seinem Mystizismus befreit werden. Die Völker werden nicht aufgerufen — sie melden sich. Die Kunstgeschichte als Universalgeschichte braucht nicht allen Stunden jedes Volkes nachzugehen. Nur wenn die Völker die Probleme weiter tragen, sind sie für die Menschheit wichtig. Ihre anderen Zeiten des Nachzüglertums und Mitläufertums sind für sie selbst wichtig, für ihren privaten Nationalstolz, für ihr berechtigtes Interesse an ihrer eigenen Geschichte. Die Chronik des Kriegervereins von Krähwinkel ist selbstverständlich „Geschichte", aber nicht Universalgeschichte, es sei denn, plötzlich träte aus der Mitte dieses Vereins ein Mann, der Bedeutung für das Weitergehen — oder auch das Stillstehen oder Rückwärtsgehen — des Geistes hat.

Und der Geist geht als Vorstellungsmasse — auf der ganzen Linie in allen vier Sinnrichtungen — weiter; die Natur des Menschen ist das Werkzeug des Geistes, und in Werken und Symbolen schlägt er sich nieder. Der Gang des Geistes erwies sich als die Methode der Sinnrichtungen, der Gang der Kunstgeschichte ist die Methode der Kunst, die Methode des Aufbaus von Stil bis zu einer Hochstufe, des Abbaus, des Übergangs in ewigem Fluß, weil dasjenige fließt, was die Kunst symbolisieren will. Man steigt zwar immer in denselben Fluß, aber das Wasser steht nicht still; immer ist der Fluß der Kunst die gleiche Aufgabe, Form als Symbol ihres Sinnes zu schöpfen und zu schaffen, aber immer verschiebt sich der Sinn, weil neue Menschen neue Probleme bringen und neue Künstler die Probleme aufgreifen.

Die Sache und ihr Stil wandelt sich, weil sich die Person wandelt und die Person trägt den Stil von Ort zu Ort. Erst von der Geschichte aus kann das Nationale in der Kunst in seiner Tiefe begriffen werden. Man darf wohl glauben, daß die Nation etwas Bleibendes in sich birgt — für lange Zeit. Nicht für ewig. Auch die Nation ist geworden, entwickelt und ändert sich und kann verschwinden. Aber die Nation hat ihre Gemeinschaft durch die örtliche Nähe ihrer Angehörigen und deren Verbundenheit durch Sprache und Staat. Die Grenzen können sich verschieben. Wo immer ein Kern beharrt, dort sammelt sich eine historische Tradition, ein Schwergewicht von Werken, Sitten, Bräuchen, Vorstellungen, Begriffen, Sprache; dort bildet sich eine engere Stetigkeit, durch die jenes Bleibende bestimmt ist, an das die Überschwemmungen durch Erzeugnisse der Fremdkultur sich ansetzen und in das sie versickern. Die Kulturkreise entspringen produktiven Völkern der Erde. Wälzt sich durch Eroberung, durch Handel, Wanderung der Kulturkreis fort, so stößt er auf jene örtlichen Genien, die naturhaft verwurzelt, aber zugleich Kumulation, Ablagerung älterer Kulturen, älterer Generationen sind. Die leiblichen Ahnen leben in uns weiter, aber ebenso die geistigen Ahnen, mit denen wir leiblich

nicht verwandt sind, die wir finden je nach unserer Wahlverwandtschaft. Wohl gibt es Völker, die nicht alles aufnehmen und verdauen, nicht alles assimilieren können, sie müssen nicht die schlechtesten sein, sie stellen ihre Eigenart als Panzer gegen das Fremde, sie können berufen sein, den Geist weiter zu tragen, gerade weil sie unbeirrbar sich selber treu bleiben.

Charakter haben im ethischen Sinne, sich treu sein, ist Forderung auch an die Nation und daher bleibt dort, wo diese Treue herrscht, auch in der Kunst ein roter Faden durch die Jahrhunderte unverfärbt; aber alle Nationen, die nicht nur einmal „sich melden", sondern ganze Epochen hindurch Stile formen, haben die Anwartschaft zur Universalität des Geistes, ihnen beugen sich dann die anderen Völker, wie vor allem viele Völker dem Geist der griechischen Kunst ihre Reverenz bezeugten. Die geographischen Kräfte der Himmelsrichtungen bleiben dabei unvermindert. Die Entwicklung des Geistes, die Geistesgeschichte, bedient sich der Völker, springt über alle Grenzen der Landkarte hinweg, wenn die Menschen die Sperren durchbrechen, die von der Natur gezogen sind und manchmal förderliche Inzucht erzeugt haben. Und was in dieser Entwicklung in einem bestimmten Sinn Wert heißt, ist jenes Immer-wieder-Herstellen des Gleichgewichts in einer immer neu sich verschiebenden Lage des Netzes von Vorstellungen. Was einst vortrefflich war, ein Werkzeug, eine Waffe oder Maschine, eine Staatsform, eine Theorie — eines Tages ist es abgenutzt, überholt, ein Plunder oder eine achtenswerte Erinnerung im Historischen Museum oder im Gestell der Bibliothek. Einmal Wert gehabt haben, ist schon auch etwas wert.

Aber die Kunstgeschichte handelt von bleibenden Werten; soweit sie von hoher Kunst spricht. Wie die Kunst ihrem logischen Bauplan nach am Ende der Sachtheorie steht, alles andere voraussetzend, die höchste Schöpfung menschlichen Geistes, wo Geist sich mit Natur versöhnt — die höchste Schöpfung: sofern Religion nicht menschliche Schöpfung, sondern Offenbarung

ist—, so steht auch die Kunstgeschichte am Ende der Geschichtswissenschaft: die Geschichte der Schmuckkünste wie die der Spielkünste. Welche Künste jeweils blühen können, hängt zum Teil von der Geschichte der Kultur ab. Wenn die Entwicklung der Frömmigkeit, verbunden mit Theologie und Despotismus, eifersüchtig die Vorstellung von Gott im Geist festhalten will, wenn sie Angst hat vor der Wahrnehmbarmachung der Vorstellung durch Bilder, dann kann die Bildkunst unterbunden sein; und wenn sich die Angst vor dem Bilde auf Schmuck überhaupt ausdehnt, können alle Schmuckkünste zur Verkümmerung gebracht werden, und die Gotteshäuser sinken dann zur Ehre Gottes zu traurigen Scheunen herab. In zahllosen Varianten hat die Geistigkeit der Gottesvorstellung in die Geschichte der Kunst eingegriffen (Judentum, Islam, Calvinismus, Bilderstürmer, aber auch positiv aufbauend durch kirchliche Vorschriften bei asketischen Orden). In der Musik und Poesie ist zwar die Vorstellung von Gott auch wahrnehmbar, aber die Gefahr der Verwechslung des Bezeichneten (Gott) mit dem Zeichen (Wort), des Symbolosierten mit dem Symbol hält man für geringer bei der Zeit-Kraft-Ton-Komplexion, als bei der Raum-Kraft-Licht-Komplexion. Die Pausen in der Geschichte einzelner Künste dürfen nicht als Tod der Künste betrachtet werden; sie leben wieder auf, wenn die hemmenden Vorstellungen schwinden. Allerdings kann dann eine Entwöhnung in der Gesellschaft, im ganzen Volk eingetreten sein, die nur ein langsames Wiederaufleben zuläßt. Die Bilderfeindschaft ist nicht unmittelbar Ausdruck des Nationalen, sie ist Folge der theologischen Theorie, der sakralen Kultur, die über das Volk als sein Schicksal hereinbrechen und es knebeln und „fixieren“ kann. Die Bilderfeindschaft ist nur ein Beispiel für alles Negative, das ein Volk in seiner Geschichte verhängnisvoll treffen kann. Das Volk ist aber in seinen positiven Eigenschaften nicht universal angelegt. Die Völker ergänzen sich. Die Menschheit entfaltet sich, legt sich auseinander in den Volkscharakteren, wie die Völker sich in den Personen entfalten. Durch

das Volk hindurch ist die Person mit der Menschheit verbunden. Die Geistesgeschichte ist gemeinsame Leistung der Völker. Nicht alle haben die Intelligenz, den Weg der Entwicklung mitzumachen, es gibt Völker der Urkultur heute noch. Aber die Völker, die diese gemeinsame Arbeit leisten, erfüllen jedes seine besondere Aufgabe und die jeweils die Geisteskultur führenden Völker sind die Repräsentanten der jeweiligen Menschheit. Ihre Kunst ist unsere gemeinsame Sache und durch das Miterleben der Kunst aller Völker und aller Zeiten weitet sich der Einzelne aus zur Menschheit. Er erlebt in sich das Ausschöpfen der Möglichkeiten, der Ideen, und spürt die Verantwortlichkeit des Volkes vor der Menschheit, die der Menschheit vor ihrer Geschichte.

Der Künstler ist immer soziologisch gebunden, aber er gehört durch seine Schicht zugleich seiner Nation an. Zur Erkenntnis des Nationalen in der Kunst gehört das Studium aller Schichtkünste. Bei der normativen Stiltafel denkt man zuerst an die „hohe" Kunst der Herrenschicht oder der Kulturwelt fortgeschrittener Kreise des Volkes. Die Stiltafel gilt aber für jede Kunst aller Völker und aller soziologischen Schichten. Wie schon das Tempo der Künste verschieden ist (S. 1012), so erst recht das der Schichtkünste. Vermutlich darf man den Satz aufstellen: je höher die Schicht, um so rascher das Tempo der Stilentwicklung. Stimmt dies, dann würde die Entfernung der Stilstadien, z. B. des Bauernhauses vom Bürger- und Großstadthaus, immer wachsen. Die Wirklichkeit bestätigt dies zwar im allgemeinen, aber weil gewisse Fortschritte zuletzt auch die unteren Schichten ergreifen — Unabhängigkeit in der Wahl des Baumaterials durch die Fortschritte der Transportmittel, Eingriffe von Seiten der Hygiene, Maschinentechnik, der Bequemlichkeit und des Luxus —, darum durchsetzt die höhere Schichtkunst die niedere, ähnlich wie die europäische Zivilisation zerstörend in den Stil primitiver Völker eingreift. Die Langsamkeit der Entwicklung in der Volkskunst führt dazu, daß kaum von ihrer Geschichte geredet wird, man behandelt sie wie eine statische oder erstarrte

Welt. Aber die vier Schichten der Massenkunst, Volkskunst, Bürgerkunst, Herrenkunst stehen trotz ihrer verschiedenen Tempi in wechselseitiger Beeinflussung. Die Massenkunst kann ganz in Abhängigkeit von der Herrenkunst geraten und wenigstens dem Exemplarismus nach die Entwicklung der Herrenkunst mitmachen, wenn auch verflaut. Die Serienware, die von großen Künstlern der Herrenkunst aus sozialer Verantwortung heraus für die Massen hergestellt wird, ist freilich nicht als Massenkunst, wie sie oben S. 879 gemeint war, zu betrachten. Selbstverständlich hat der Kitsch seine Geschichte, die nur kaum jemand schreiben wird[1], und gewiß ist auch der Kitsch national gefärbt, italienischer Kitsch ist anders als englischer. Die Forderung an den Einzelnen, sich zur Menschheit auszuweiten, umfaßt auch die des Hinabsteigenkönnens zur Kunst einfacherer Volksschichten und niederer Völker. Das Aufsteigen zu den höchsten Werten ist gewiß das Schwerere, aber das Hinabsteigen hat seine eigenen Schwierigkeiten für den, der einer hohen Schicht angehört. Hochmut ist ein Abweg, denn wer wirklich „hohe" Kunst als Ausdruck von „Höhe" fühlt, findet auch in „tiefer" Kunst oft den ergreifenden oder rührenden, naiven Ausdruck von „Tiefe". Das Publikum der Massenkunst freilich findet den Weg zur hohen Kunst nur schwer, es ist dann die Gefahr, daß Menschen aus Unvermögen, Werte zu sehen, Wertschaffen hemmen und Werte zerstören. Glieder der Nation sind auch sie.

Der Künstler ist also zwar immer sozial und national gebunden, aber er gehört immer der Menschheit: allen, die sein Werk nacherleben können. Aber die Menschheit muß sich darum be-

[1] Zu „Kitsch" sei noch ergänzend zu S. 589 ff. auf die Kitschsammlung im Stuttgarter Museum hingewiesen und den dazu gehörigen Museumsführer von Gustav E. Pazaurek, Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im Kgl. Landes-Gewerbe-Museum, Stuttgart 1909. Es enthält eine gute systematische Aufteilung von Kitscharten, streift aber das Problem der Geschichte nur sehr flüchtig S. 19. Von Pazaurek gibt es ein Buch über „Guten Geschmack", das mir vor langen Jahren durch die Hand ging; es ist mir nicht wieder zugänglich geworden. Mag sein, daß man dort auch zum Problem der Geschichte des Kitsches Anregungen findet.

mühen. Im Geiste ist nichts ohne Einsatz zu haben, und nichts ohne eigenen Geist.

Es ist die höchste Warte des Kunsthistorikers, Kunst als Angelegenheit der Menschheit zu sehen. Das Verständnis der Schicht und des Nationalen ist nur ein Teilproblem, eine Vorbedingung, ein Durchgangsproblem. Es ist gewiß nicht ohne weiteres möglich, Kunst einer fremden Nation zu verstehen, Kunst einer vergangenen Zeit. Man wird immer hinhören, wie die Angehörigen der Nation selbst über ihre Kunst urteilen. Aber man vergesse nicht, wie wenig uns die Anekdoten über die Kuh des Myron und die gemalten Trauben des Appelles vom Kunstverständnis der Griechen sagen, wie viel dagegen durch die Eroberung der Kenntnis der Kunst aller Völker durch moderne Kunstwissenschaften an Fassungskraft gewonnen worden ist. Die Arbeit des 19. Jahrhunderts, ein unersättliches Sammeln von Fakten, hat sich gelohnt. Riegl hat von der Weite der Geschichte, die er übersah, die Gerechtigkeit gelernt, alles so zu sehen, wie es gemeint war. Er konnte im Einzelnen irren — aber er hat Gerechtigkeit als Pflicht gelehrt. Wer nicht mitkann, ist eng. Wer mitkann, der hat Anteil am Geist aller Völker und Zeiten. Es gibt innerhalb ein und desselben Volkes Schichten, die nicht mit können, nicht nur die Schicht, die der Massenkunst erliegt. Es gab Generationen in Deutschland, deren Maßstab für Kunst: Schönheit und Nachahmung hieß, was sie hinderte, viele Schöpfungen deutscher Kunst der Vergangenheit zu verstehen. Auch heute ist nicht gesagt, daß jeder Deutsche deutsche Kunst versteht. Die Geschichte der ästhetischen Theorien ist ein integrierender Bestandteil des Kunstgeschehens und Kunstverstehens bzw. des Mißverstehens. Für das Verständnis springen dann die Verstehenden des gleichen Volkes ein. So können auch ganze Völker zurückstehen oder zurückbleiben, nachdem sie einst führten — die italienische Kunst um 1900 —, dann stehen andere Völker bereit, die entweder sofort einspringen oder die Kraft aufsparen für ihre spätere Leistung. Der

Kunsthistoriker sollte für alle Stile Verständnis haben. Genug, wenn er vielseitig ist; die Allseitigen geraten leicht ins Verwaschene.

Aber es hilft nicht viel, die höchsten Anforderungen aufzustellen, sie schrecken vielleicht manchen und knicken seinen Mut. Der Kunsthistoriker ist selbst immer „Exemplar" der Gattung. Jeder hat sein Naturell, sein Temperament, seinen Charakter. Und „Charakter" im ethischen Sinn ist für jeden Wissenschaftler die Grundforderung. Manchem wissenschaftlich Begabten macht seine Eitelkeit, sein äußerer Ehrgeiz, sein Mangel an „Größe" einen Strich durch die Rechnung. Mancher kennt seine Grenzen nicht und mischt sich in Dinge, die seinen Horizont übersteigen. Um so achtenswerter die Treuen, die dem Einzelnen und Kleinen sich opfern, ohne Zusammenhänge zu erfinden, die nur in der Phantasie bestehen.

Aber auf die Zusammenhänge kommt es allerdings an. Der größte der heute in Deutschland lebenden Kenner hat — von jenem ersten Standpunkt her — gesagt[1]: „Suchen aber will ich den Zusammenhang nicht, weil ich tief durchdrungen bin von der Überzeugung, daß den Zusammenhang suchen schon fast so viel ist wie ihn — erfinden." „Die spärlichen Fragmente, die der Zufall uns bewahrt hat, zu lückenloser Kette schmieden, heißt der fixen Idee der Historiker zu Liebe die Beobachtungen fälschen." Von Ludwig Scheibler sagt er als hohes Lob: „Ich durfte im Jahr 1894 in persönlichem Verkehr von ihm lernen, wenngleich seine ‚Methode' in nichts bestand als in bescheidener Redlichkeit. Und ich glaube, daß es darüber hinaus keine ‚Methode' gibt."

Friedländer wurde wegen jenes einen Satzes vom Erfinden des Zusammenhanges angegriffen. Er kam darauf zurück[2]; auch ihm liege der Zusammenhang am Herzen. Gemeint sei nur gewesen, man soll ihn nicht mit vorgefaßten Vorstellungen von

[1] Max J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Bd. 1, Berlin 1924, S. 9.
[2] Ebenda, Bd. IV, Berlin 1926, S. 7.

Zusammenhängen suchen, sonst findet man nur diese vorgefaßten Trugbilder wieder, man soll — er sagt „ungedanklich" —, gemeint ist wohl: man soll vorurteilsfrei an die erhaltenen Monumente herangehen, dann wird man gewiß etwas ganz anderes finden, als man erwartet hat oder hätte erwarten können. Man soll „findebereit" sein, aber nicht „suchgierig".

Was hier auf die „bescheidene Redlichkeit" sich bezieht, auf die Vorurteilslosigkeit, auf das Abwarten dessen, was sich enthüllen wird, ist unbedingt zu unterschreiben. Aber es läuft ein Irrtum nebenher; Friedländer spricht erläuternd von der Erdbeere, die man findet, weil man schon weiß, wie sie aussieht, wie aber der Zusammenhang aussehe, wisse man eben nicht. Gewiß: wie der historische Zusammenhang im Einzelfall war, das ist gerade das, was wir nicht wissen und was der Historiker wahrheitsgetreu erforschen soll. Aber das besagt nicht, daß wir nicht wissen, was Zusammenhang „überhaupt" sei. Hier trennen sich die Wege. Die eine Partei will streng und ausschließlich als Historiker vorgehen, sie verpönt alle Deduktion als Konstruktion, als Phantasie. Sie läßt nur Tatsachen gelten, fordert die ausschließliche Hingabe an das Wirkliche. Die andere Partei findet die „Historiker" unphilosophisch. Was sind „Tatsachen"? Wie gelangt man dazu? Was ist Zusammenhang?

Es ist bei diesen Parteien, wie es bei Parteien eben ist. Sie werfen sich ihre Fehler vor, statt gegenseitig ihre Vorzüge anzuerkennen. Es ist kein Grund zum Streit. Was nur durch Erfahrung gewußt (erkannt) werden kann, das kann auch nur induktiv gefunden werden. Was nur a priori gewußt werden kann, das kann auch nur deduktiv gefunden werden. Wer wirklich sich mit Einzelfeststellungen als Haufen, als Streumuster begnügt, braucht keine Deduktion, wer Zusammenhang wünscht, braucht Deduktion. Das besagt nicht, daß er den historischen Zusammenhang „erfinden" soll. Am Zusammenhang sind die Bestandstücke induktiv zu suchen — suchen heißt dann vorurteilsfrei aus den sämtlichen verfügbaren Quellen rekonstruieren, und rekonstru-

ieren heißt nicht phantastische „Konstruktion". Wer aber am Zusammenhang das Zusammenhängen der Bestandstücke sucht, statt des Haufens oder der „Undsumme" die Ganzheit, die Melodie, das Verstehbare, das Kurvengesetz, das über alle Lücken der schriftlichen Überlieferung und des Denkmälerbestandes weiterleitet, der kommt als Wissenschaftler nach langem Induzieren eines Tages zur besinnlichen Frage: wie kann denn so ein Zusammenhang a priori sein? Geht es an, daß jeder Kunsthistoriker aus seiner Erfahrung heraus die Geschichte der Kunst in historische Stilabschnitte zerlegt, wie man einen Kuchen zerschneidet, geht es an, daß jeder mit den Stilbenennungen schaltet, wie er gelaunt ist? Das sind dann ganz andere Fragen als die Einzelfrage, was Hubert und was Jan gemalt hat, was der Meister von Flemalle, was Rogier gemalt habe, oder ob das deshalb sinnlose Fragen seien, weil nur Jan und Rogier (als Maler) existieren. Diese Rätsel kann man nicht deduktiv lösen, aber Deduktion ist nicht Phantasie und Dogma, sie hat ihr eigenes Gebiet.

Von diesem Gebiet war in diesem Buch die Rede, von der Form der Geschichte, die wie alle Form a priori ist. Auch von Methode. Friedländers Lob der bescheidenen Redlichkeit teile ich. Aber daß es darüber hinaus keine Methode gäbe, das glaube ich ihm nicht. Wie kommt es dann, daß mancher mit aller bescheidenen Redlichkeit kein Bilderbestimmer wird? Man antwortet, das ist Begabung und Übung und Gedächtnis und vor allem Intuition. Die Intuition ist ein strittiges Argument. Auch dem besten Kenner unterlaufen falsche Intuitionen. Es ist dann die zweite Intuition, daß er die erste für falsch erklärt, und die dritte, daß er einen neuen Namen nennt. Was Intuition scheint, ist in der Tat Methode, nämlich Vergleichen und Einreihen von Bildern, Plastiken, Bauten, Ornamenten in den Zusammenhang der Werkreihe eines zum Teil, und sei es auf Grund eines einzigen Werkes, schon bekannten Meisters. Die Methode des Vergleichens, des Rückgriffs auf das Gleiche im Verschiedenen ist analytisch, zugleich psychologisch. Ob der Forscher die Methode

bewußt hat, ist eine zweite Frage. Es heißt, der Tausendfüßler könne nicht laufen, wenn man ihn fragt, wie er die Beine setze. Es ist dem „Kenner" erlassen, sich seine Intuition bewußt in Methode aufzulösen. Aber der Theoretiker der Kunstwissenschaft hat genau diese Aufgabe. Er mag eine unbewußte Seelenschicht in sich tragen, aus der heraus auch er arbeitet, aber sein Ziel ist Bewußtmachung: Vorstellung von Vorstellung. Ob der Tausendfüßler dadurch besser oder schlechter läuft, geht ihn nichts an. Denn er drängt ja niemandem die Bewußtheit auf. Wer sie praktisch verwerten kann, wird von selbst dahinter kommen. Sie erweist sich dann als wertvoll auch für die sogenannte Praxis des Kunsthistorikers. Aber der Maßstab ihres Wertes liegt nicht in der „Praxis". Was wir Zusammenhang in der Geschichte nennen, nämlich Sinn ihrer Form, das Sinnvolle ihres Ablaufs, ist eingebettet in die Fragen nach Zusammenhängen überhaupt — nach Form und Sinn von Zusammenhängen. Dies zu erforschen ist Aufgabe der Deduktion und des Systems. Der Praktiker braucht nicht diesem Zusammenhang des Zusammenhangs der Geschichte mit dem Zusammenhang aller Dinge und Vorstellungen nachzugehen, er braucht auch nicht zu merken, wie viel er dem jeweiligen Stand der systematischen Überlegungen dankt. Umgekehrt braucht der Systematiker nicht sich zurückzukehren, um nachzusehen, ob sein System dem Praktiker nützt, seine Arbeit hat ihren eigenen Wert in sich, der zum Teil durch die grundsätzliche Objektivität sich von vornherein den Schlingen der Relativität entzieht. Der Systematiker steht zwar als Person auch in seiner Zeit und ihrer Problemlage und soziologisch in seiner sozialen Schicht, aber er steht als Systematiker außerhalb seiner Zeit, seiner Schicht, auch außerhalb einer ihn festlegenden Weltanschauung, Metaphysik (oder Konfession) und Nationalität, denn alles dies sieht er „von außen" an, nirgends als Partei einer bestimmten Kunstrichtung oder bestimmter, von ihm erwarteter oder gewünschter Forschungsergebnisse konkreter Fragen. Für das System ist auch der persönliche Ge-

schmack mediatisiert, es wertet nicht, es stellt nur unterscheidend fest, daß es Werte verschiedenen Ranges und verschiedener Art gibt: den absoluten Wert eines Kunstwerks nach seiner Symbolkraft der Form und den relativen Wert in seiner Stellung innerhalb des Stilablaufs. Diese doppelte Haltung in der Bewertung ein und derselben Sache liegt in der Sache selbst. Die Qualitätsstufe des Werkes ist von der Qualität ihres Schöpfers abhängig, sie ist restlos unberechenbar in ihrem historischen Auftreten, denn sie ist abhängig von Geburt und Lebensgang des natürlichen Menschen. Die Stilstufe des Werkes dagegen ist eingespannt in die Stilstufenfolge. Auch diese Folge ist gesetzlos. Es ist gar nicht ernst genug der Wahn historischer Gesetze abzulehnen. Aber hinter der wirklichen und oft widerspruchsvollen Stufenfolge steht jene Normfolge der Stile, an der sich die wirkliche als relativ normale oder relativ abnorme ablesen läßt. In dieser Norm der Stilstufen liegt eine „Logik", eine nur im absoluten gültige Form des Ablaufs, von der die Wirklichkeit immer wieder abweichen kann, zu der sie aber immer wieder zurückkehrt, sie enthält die große Kurve des Geschehens innerhalb des verwirrenden Netzes von tatsächlichen Strömungen und Gegenströmungen, wie sie sich aus der Natur S^1 der Person ergeben. Die Kunst ist der prägnante Exponent dieser Kurven und zeichnet sozusagen über der Kultur S^2 deutlich, was innerhalb der Kultur S^2 verworren vorgeht. In den Wellengängen der Kulturentwicklung S^2 gibt es ein Aufsteigen, einen Fortschritt, in denen der Kunstentwicklung gibt es nur den Stilfortschritt, der auch die Wellentäler der Zersetzung als nötige Wellenteile umfaßt. Er ist das verklärte Spiegelbild oder die begleitende Oberstimme zu jener unterlegten Kurve S^2. Aber die Qualität ist unabhängig davon in jeder Stilstufe gleich möglich. Als Kunstwerk steht das Werk vor einer absoluten Wertinstanz. Deshalb ist es unsere Pflicht, jedes Kunstwerk losgelöst aus jedem Zusammenhang für sich allein zu werten. Nur bilde sich niemand ein, daß er dann Kunstgeschichte treibt. Er steht entweder theoriefrei

und adäquat ästhetisch erlebend dem Kunstwerk gegenüber oder er ist zu diesem ästhetischen Erlebnis theoretisch eingestellt. Kunstgeschichte ist und bleibt Einordnen des Einzelwerkes in den geschichtlichen Kurvenzug. Wer dem Einzelwerk gerecht werden möchte durch Herauslösen aus seinen Zusammenhängen, treibt also keine Kunstgeschichte sondern Ästhetik oder auch Kunsttheorie, falls er überhaupt theoretisch (theorisierend) vorgeht.

Die Kunstwissenschaft umfaßt beides: die Kunsttheorie und die Kunstgeschichte. Man muß zuerst Kunsttheorie treiben, ehe man die Geschichtsphilosophie der Kunstgeschichte erobern kann. Man muß aber erst Kunst erlebt haben, ehe man Kunsttheorie treiben kann. Die theoretischen Probleme haben ihre logische Stufung; theoretische Probleme kommen aber nur dem Theoretiker und Probleme der Kunsttheorie nur dem kunstempfänglichen Theoretiker. In der logischen Reihe der Probleme ist das Problem des Geschichtsablaufs das letzte. Darum ist es nur lösbar, wenn man sich die Mühe nicht verdrießen läßt, alle vorausliegenden Probleme durchzudenken. Der Ertrag ist, daß man sowohl die Norm des Stilablaufs und dadurch den Schlüssel zur Kunstgeschichte in der Hand hat, als auch das Netz von Begriffen und ebenso von jenen hinter den Begriffen stehenden Wirklichkeiten sieht und durchschaut, aus denen die Norm des Stilablaufs theoretisch herauswächst. Rückschauend begreift man dann den zurückgelegten Weg des Systems: von der Normtabelle des Stilverlaufs rückwärts über die fünf Stilbegriffe zu den fünf Formstilen der nulldimensionalen Sinnvarianten, zu den durchgreifenden Scheidungen der Sinnrichtungen und der Begriffe Sache und Person. Man braucht alle Teile des Systems, um zuletzt jenen einfachen Schlüssel zum Verständnis vergangener und künftiger Geschichte und Kunstgeschichte zu besitzen.

Dieser Schlüssel, die „Norm des Stilablaufs", ist — seiner Absicht nach — a priori gültig, ist Konstruktion, ist geistige Möglichkeit und ist schließlich in der Wirklichkeit als verstecktes

Gerüst des Geschehens enthalten. Alles was diesem kürzesten und zugleich erschöpfenden Weg der Stilentwicklung entspricht, ist Struktur der Geschichte, Notwendigkeit, Klarheit. Alles was davon abweicht und sich darum spinnt und als abreißender Faden heraushängt, ist Textur der Geschichte, Verknotung, Zufall, irdisches Schicksal der Verwirrung jenes Netzes, dem der Einzelne ausgeliefert ist. Die Textur des Geschehens hat ihren Eigenwert, sie ist zwar Umweg, Abweg, aber Ausschöpfung unendlicher Möglichkeiten, die uns bereichern. Nicht darf ich hoffen, daß die „Norm des Stilablaufs", wie ich sie aufstellte, in dieser ihrer Fassung endgültige letzte Wahrheit ist, wahrscheinlich ist sie noch „Textur", aber sie verweist auf die letzte Wahrheit, auf die echte Struktur. Die Struktur des Geschehens ist die logische Linie, ist der Einzigkeitsfall, die Regelmäßigkeit, die nur die eine Möglichkeit des kürzesten Weges bedeutet und einfach, aber arm ist. Vielleicht ist die wirkliche Geschichte die harmonische Ausgleichung zwischen Struktur und Textur, oder vielleicht ist dieser Ausgleich das Entwicklungsziel, dem die wirkliche Geschichte zustrebt. Dann wäre dieser Gang des Geschehens genau das, was man meint, wenn man von der Logik der Geschichte spricht. Und mit dieser Logik wäre die „Logik der Kunstgeschichte" genau getroffen. „Es ist nicht zu allen Zeiten alles möglich" (Wölfflin). Die Geschichte der Kunst hat ihre Zufälligkeit, aber sie hat auch ihre Notwendigkeit.

Das Notwendige, das ich hier meine, liegt im Wesen der Sache. Das Zufällige, das ich hier meine, liegt hauptsächlich im Wesen der Person.

Und dies bedeutet: die immanenten Entwicklungen, die in jedem Sachgebiet — in der Technik der Werkzeuge und Maschinen, in der Institution der politischen Verfassung, in der Klärung theologischer Systeme — stets die Sache aus ihren eigensten Bedingungen heraus vorantreiben, tragen trotz aller Hindernisse, Abwege, Rückfälle den Geist voran, die immanenten Entwicklungen führen in ihren eigenen Kurven weiter, aber die

Kurven divergieren; dieser Divergenz vieler einzelner Gedankengänge steht die Querspannung gegenüber, die alle Kurven wieder zusammenzwingt, das Verlangen nach Harmonie. Wer die Dampfmaschine erfand, verbesserte, wer heute die entwickeltsten Maschinen noch weiter verbessert, sieht nicht rechts, nicht links, er sieht nur die sachliche Aufgabe. Aber die in Betrieb gestellte Maschine ändert das soziale Gefüge, die Wirtschaft, die Politik, und, ohne daß der Maschineningenieur es wollte, zerreißt seine Verbesserung das Netz und wird zum Verhängnis. Gegen diese zerreißenden Kräfte wirkt lindernd und versöhnend die Querspannung.

Die Immanenzen sind die in den Sachen wirkenden Forderungen, sie sind die Notwendigkeiten, die Strukturen. Die daraus entspringende Konvergenz der Sachgebiete ist dazugehörig und ebenso notwendig. Aber die Querspannung, die alles zusammenhält, die eine höchste Harmonie erstrebt und verlangt, liegt im Herzen des Menschen, der voran will, ohne daran zugrunde gehen zu müssen, der alles Divergierende in seinem einen, kleinen Herzen zusammenhalten will. Dieser Trieb ist irrational, ist — gegenüber den Immanenzen, die sich gegenseitig stören — der Zufall, der sie zusammenschmilzt, die „Natur" des Menschen, der als Natur stets Zufall ist gegenüber der geistigen Aufgabe. Wohl kann man die Forscher verstehen, die, ergriffen von der nie endenden Tragik der Menschheit, nur den Menschen, die „Person" als Thema der Geschichte gelten lassen möchten, die glauben, es genügte zu sagen, es ist der „Mensch", der sich ändert, wenn die Kultur, der Stil sich ändert. Aber sie sehen dann mehr die Kette als den Schuß des Gewebes. Vielleicht war es nötig und im Sinne der Immanenz des Philosophierens über menschliche Geschichte notwendig, einmal die sachliche Seite des Problems, die Struktur, bloßzulegen und gegenüber dem Personalen in ihrer Gewalt zu erkennen. Vielleicht wird der nächste Schritt sein, die Synthese von beiden Wesenheiten, von Sache und Person, stärker zu greifen als es mir gelang. Vielleicht kann man am

Ende eines langen Nachdenkens angelangt im selbstkritischen Rückblick den nächsten Schritt ahnen und voraussagen, der einem Kommenden glückt. Auch wer die Kulturgeschichte überspringt, wer Geschichte der Kunst unmittelbar abzulesen vermag, wird sowohl vor der Kette der Immanenzen stilistischer und rein künstlerischer Problemstellungen, wie vor der Streureihe von Künstlern und Kunstverlangenden stehen, die eben keine Kette bilden, sondern unberechenbar aus der fortzeugenden Kraft der Geschlechter herauftauchen. In der Kunst kommt das Harmoniebedürfnis — die Querspannung — unmittelbar zum Ausdruck; es ist als verfolgten wir in ihr, ohne uns um den Querschnitt der Kultur mit allen ihren Divergenzen kümmern zu müssen, stetig die Schritte, die von Querschnitt zu Querschnitt führen, als verfolgten wir in ihr die abgekürzte Formel: die Immanenz der Querschnittänderungen selbst. Vielleicht glückt es einst, in dieser Einheit Sache und Person zugleich zu begreifen. Jedoch — so sehr ich die Aufgabe anerkenne, fraglich bleibt mir, ob die Formel, daß es der Mensch ist, der sich ändert, nicht zu geheimnisvoller Dunkelheit verurteilt bleibt — wie vielleicht auch die Formel vom Harmoniebedürfnis eine dunkle Stelle im System bleibt —, fraglich ist mir, ob die Wandlung der Species Mensch als naturhafter (zufälliger) Träger geistiger Möglichkeiten der Ratio und dem System erschließbar ist. Die Natur hat ihre Gesetze und weil auch diese Gesetze im Geist des Alls begründet sind und weil die Menschheit — selbst Natur und Geist — in diesem Geist gegründet ist, erkennt sie die Gesetze der Natur und ist stolz auf alles das, was sie vorauszuberechnen imstande ist.

Allerdings hat sich die Naturwissenschaft jüngst gewandelt, sie spricht statt von Notwendigkeit nur noch von Wahrscheinlichkeit, sie hat die Herrschaft der „Gesetze“ und der Kausalität erschüttert. Die Generation Diltheys hatte die Geisteswissenschaft von den Ansprüchen der Physik, durch Entdeckung von „Gesetzen“ das Vorbild aller Wissenschaft zu sein, befreit. Die

dadurch entstandene Besinnung der Geisteswissenschaft auf ihre eigensten Bedingungen hatte die Kluft gegen die Naturwissenschaft vertieft, aber die Wandlungen, die sich an die Namen Einstein, Planck, Rutherford und ihrer jüngeren Nachfolger knüpft, haben diese Kluft wieder verringert, wenn nicht beinahe schon zugeschüttet. Zwar meine ich, daß die Physik nicht das Denkprinzip, die Kategorie der Kausalität aufhebt und daß die Physiker nur feststellen, im atomaren Geschehen sei durch die Unschärferelation usw. die Kausalität nicht „nachweisbar"; aber die Physiker können auf alle Fälle den Geisteswissenschaftlern nicht mehr mit dem Hinweis auf die unverbrüchlichen Gesetze der Natur „Gesetze der Geschichte" als Beglaubigung ihrer wissenschaftlichen Zulänglichkeit abfordern.

Immerhin bleibt eine große Zahl von Vorausberechnungen und Vorhersagen für Sonnenfinsternisse, Planetenstellungen, chemische Experimente usw. auch jetzt noch der Stolz der Naturwissenschaft. Der Versuch, eine Periodizität der Stilabläufe empirisch nachzuweisen, mag im Wettbewerb mit den naturwissenschaftlichen Gesetzen gestanden haben. Aber die Stiltabelle, die ich deduktiv aufstellte, will kein Gesetz bedeuten. Läßt sie sich etwa nach der Auffassung modernster Physik als der wahrscheinlichste Ablauf historischen Geschehens betrachten? Darauf kann ich keine klare Antwort geben. Mitunter scheint mir, daß das wirkliche Eintreten des regelmäßigen Stilablaufs ein ziemlich unwahrscheinlicher Fall ist, wenn es auch nicht der unwahrscheinlichste zu sein braucht. Aber andererseits nähert sich der empirisch feststellbare Stilablauf immer wieder der deduktiven Stiltabelle und reizte deshalb die Kunsthistoriker, den regelmäßigen Fall in die Historie hineinzusehen, eben weil der wirkliche Ablauf immer wieder in dies Schema zurückzufinden scheint; es reizte sie, weil sie dann wenigstens für die formale Seite der Geschichte eine gewisse Vorausberechenbarkeit zu ernten hofften. Nur scheint diese Vorausberechenbarkeit logisch von ganz anderer Art zu sein, als die

der Atomphysik und ihrer „statistischen Gesetze"; denn die Stiltabelle hat nicht die Aufgabe, den wirklichen Ablauf zu zeichnen, sondern den umfassenden Rahmen aller Möglichkeiten wirklicher Abläufe zu bestimmen. Versteht man bei äußerster Bescheidenheit unter „berechnen" die Angabe, was möglich, die Ausscheidung, was unmöglich ist, dann mag man hier von „berechnen" reden.

Aber Künstler und Kunstwerke kann niemand vorausberechnen. Die Logik der Stilkurve bezeichnet nur das allgemeine Geleise, sie hat die bequeme Vieldeutigkeit delphischer Orakel. Alle Prophetie des Historikers ist Gaukelei. Wir brauchen auch keine Kenntnis ferner Zukunft, wir leben in der Gegenwart und brauchen nach dem Sinn des Geschehens deshalb nicht zu fragen, weil wir selbst der Geschichte den Sinn geben; allerdings immer nur innerhalb des kurzen Kurvenstücks unserer Gegenwart. Aber nur für sie sind wir verantwortlich. Die Systematik aber hat die eigentümliche Rolle, in die Entwicklung alles theoretischen Denkens aller Zeiten als Stufe eingespannt zu sein und dennoch außerhalb ihrer Zeit zu stehen; sie gibt nicht dem Geschehen Sinn, sondern erkennt diesen Sinn als möglich, als verwirklichbar, sie bewegt sich im „Grunde"; platonisch gedacht, im Reich der Ideen. Die konkrete Kunstgeschichte mag „die ganze" Kunstgeschichte aller Zeiten und Länder suchen, das System sucht „das Ganze" der Kunstgeschichte. Das System durchschaut den Zusammenhang der Zusammenhänge und ist seiner inneren Haltung und Verpflichtung nach auf absolute Gültigkeit gerichtet — jenseits von Zeit, Ort und Person. Es ist sachlich. Im Durchschauen schaut es die Harmonie und lehrt die Fülle des Wirklichen und Möglichen verehren. Das System darf und muß an das Tor des Absoluten rühren, aber es bleibt Theorie und läßt dies Tor des Absoluten verschlossen. Es zu öffnen, überläßt das System der Macht des Glaubens.

VERZEICHNIS DER BEGRIFFE UND NAMEN

(Zusammengestellt von Leopold Ettlinger)

Abbild 54, 56 ff., 311, 341 f., 343 f., 360, 409, 420 ff., 538, 567, 851 f.
Abbildgewinnung 539
Abbildverfahren 409 ff., 537, 539, 567 f., 575 f.
Aberglaube 375, 401, 691 f.
Abzeichen 338, 344, 534
Achsen 617
— der Psyche 702, 710, 826
Addition, lineare 106
— des Lichtes 275
— in der Raumtheorie 133 ff., 181, 207, 218
— als Stilprinzip 278
— der Zeit 240
Ähnlichkeit 343 f., 415, 432
Äqualität 461, 552
Ästhetik 65, 436 ff., 724 ff.
— der Kultur 488
— der Natur 471 ff.
Affekt 721
Affinität der Stile 278 ff.
Akt, psychisch 699
Aktualität des Schmuckes 357
Alberti L. B. 199
Allegorie 430
Als-Verhältnis 330, 332 ff.
Alter der Künste 1010
Amplifikation 561, 564
Amt 351 f., 385, 392 f.
Analytisch 41, 45
Anfang der Kunst 510, 983, 1009 f.
— des Stiles 1007 f.
Anpassung 310
Anthropomorph 467
Apathie 637
Arbeitsteilung 348 ff., 805
Architektur 526
Art (Artbegriff) 26
L'art pour l'art 514, 585
Assoziation 57
Ataktik 30, 281, 581
Atom 286, 292 ff., 299
Attribut 426, 553
Auch-Schmuck 494
Auch-Spiel 494
Auffassung, deskriptiv 40
Auffassung, genetisch 40
Aufmerksamkeit 611, 699 f., 709 f.
Ausbreitung der Kultur 914
Ausdruck 308, 487, 497, 762 ff., 767
— mimisch 308, 339, 646
— physiognomisch 557
Ausstich 197
Autarkie der Kunst 925 f.
Axiomatik 24
Axonometrie 411

Backsteinbauverbreitung 906
Balkon 178, 180
Basilika 233
Bauernkunst 869, 876 f., 883 f.
Baukunst 503, 523 ff.
Bauplan s. Typus
Bauprogramm 385, 387
Bechtel H. 983
Begriff 21, 25 ff., 31 f., 39 f., 60 f., 292, 372
Behaviorismus 306, 327, 767, 779
Bekleidung s. Kleidung
Beleuchtung 274 f.
Bergson H. 607, 612, 625
Bertalanffy, L. v. 300
Berührung 104
Berührungsschnitt 119
Beruf 349 f., 384
Berufscharakter 748 ff.
Beseeltheit 303 f.
Besteller 843 ff., 855, 860, 862
Beweglichkeit 457
Bewegung 85 f., 271, 539, 769 ff.
Bewegungsproportion 86
Bewegungsrhythmus 86
Bewegungstempo 86
Bewußthaben 677 ff.
Bewußtsein 306, 652, 676 ff.
Bildkunst 422, 534, 536, 566 ff.
Binnenfigur 175, 215
Binnenraum 175, 213, 232
Biomorph 301, 307, 321, 420
Biosoziologie 779
Bizarrheit 561, 579, 581
Blickrichtung 410 ff.
Bosse 200
Brücke E. 246, 260

Brücke 180
Bucheinband 517
Buckel 193, 203
Bühler K. 368, 753
Bürgerkunst 869 f., 883, 1032
Burckhardt J. 150, 871, 978
Bund 397, 405

Carus C. G. 711
Cassirer E. 424
Charakter 726, 734, 746 ff., 755
— des Künstlers 825
Charakterologie 726 ff.
Chaos 39, 47, 108, 279, 395, 463, 552, 1014
Chemie 292 ff., 296, 300 f.
Chiromantie 764
Choleriker 636

Dauer s. Zeitstrecke
Dauerbesteller 845
Dehio G. 1006
Deichmann F. W. 923
Dekoration 517, 544 ff., 555, 577 f.
Dekorativ 544
Denken, magisches 425
— vorwissenschaftlich 11, 20 f., 25
— wissenschaftlich 25
Denkmal 341, 427
Denkmalkunst 534, 536, 565 f.
Determinismus 304 f., 408, 950
Deutigkeit 686
Diagonalbild 278, 570
Diagonalität 228 ff., 278, 570
Dichtkunst 365, 422, 503, 528 ff., 543, 578
Dilettant 843
Dilettantismus 843, 845
Dilthey W. 748
Dimensionen, mathemat. 48 ff.
— des Sinnes s. Sinndimensionen
Dividualität 39, 42, 45, 47
— ästhetisch 463
— psychologisch 613
— soziologisch 799
— der Gattungen 320
— der Gesellschaft 799 f., 806
— der Kraft 269, 242
— des Kunstwerkes 539
Dividualität des Lichtes 254, 256
— der Naturgeschichte 298 ff.
— in der Raumtheorie 105, 110, 132 f., 145, 180, 216 ff.
— von S^0 278
— von S^1 320
— von S^2 396
— von S^3 434
Disharmonie 42 ff.
Diskrepanz 461, 552
Disparität 461, 552
Divergenz 974, 1041
Division 95
— der Kultur 405
— des Lichtes 275
— in der Raumtheorie 95, 96, 106, 132 f., 134 ff., 159, 161, 164, 166, 170, 181, 207, 218
— von S^2 385
— der Zeit 240
Dostojewski F. M. 736
Dresdner A. 853
Driesch H. 302
Druck 242, 264, 268
Durchdringung 96, 106, 144, 182, 218, 238, 240, 310
Durchsichtigkeit 244 f., 249 f., 256, 272, 275
Durchstechung 194
Durchsteckung 144, 194, 208, 214, 240
Durchwachsung 210
Dvořák M. 850, 929, 932
Dyck A. van 595, 1026

Edelkitsch 595
Edelkunst 590 ff.
Eidetik 665
Eigenlichtform 274, 570, 584
Einbildigkeit 698
Eindringung 144
Eineck 121 ff.
Einfühlung 448, 705
Ein Fall unter vielen 280, 288, 313, 383
Ein für allemal 279, 288, 313, 383
Einzigkeitsfall 279
Elemente 69 s. Sinn (S^0)
— der Seele 624 ff.

Elementepsychologie 613
Emblem 426
Empfindung 70, 624, 641, 654, 671 f.
Empore 179
Endschnitt 118
Enriques F. 95
Entelechie 299
Entwicklung 967 f.
Entwicklungspsychologie 953 f.
Ergomorph 489, 493
Erfahrung 669
Erinnerung 665 f.
Erkenntnis 14, 661, 672, 681
Erkenntnisse 11, 328, 681
Erkenntnislogik 681, 834, 838
Erleben 307, 696 ff., 709 ff.
Erlebnis 701
Erotik 487, 735
Ethik 735, 737
— des Künstlers 832
Exemplar 37, 315, 320, 323 ff., 539
— in der Charakterologie 726 ff.
— des Künstlers 815
— in der Soziologie 804
Exemplarismus 417, 539, 558, 569, 578, 1007
Existenzialsinn 20
Experte 849
Expressionismus 540, 581, 583

Fächer 129
Fächerung 169
Fächerfeld 123, 128
Fälscher 849
Fälschung 837
Fahrzeug 336, 347, 527
Farbe 244, 246, 250 ff., 272, 275, 575
Farbenfleck 253
Farbenharmonie 259 ff.
Farbenkegel (Ostwald) 251 ff.
Farbenkörper 250
Farbenlehre 250 ff.
Farbenperspektive 413
Farbenraum 250
Farblosigkeit 246 f., 248 f.
Farbsättigung 246 ff.
Felderfächer 143
Fest 365
Festigkeit 265
Fiedler K. 501, 885
Figur 23, 24, 31, 34 ff., 39 f., 45, 48, 53, 59
— dreidimensionale 174 ff.
— in der Raumtheorie 90, 92, 94, 98
— von S^1 292 ff., 308 ff., 657, 720
Figuralität 34 ff., 44, 48
— ästhetisch 461
— psychologisch 613 f., 720
— soziologisch 788 ff.
— im Kunstwerk 539
— der Naturgegenstände 293 ff.
— in der Raumtheorie 101 ff., 108
— von S^2 434
Figurgattung 99
Finalität 329
Finität 40, 42
Finsternis 84, 249
Flachfigur 115 f., 168, 173, 178, 185, 234
Flachfigur und Flächenmuster 173
Fläche 92, 98 ff., 101 ff., 103 ff., 114 f., 178 ff., 185, 216, 234
Fläche und Fläche 168
Flächenmuster 100, 168, 172 ff.
Flankenstoß 104
Fleck, linear 97
— optisch 253, 570
Fleckbildung 21
Fleckenhaftigkeit 570, 583
Fleckfigur 116, 155, 167
Fleckfigur und Fleckfigur 157, 167
Fleckflachfigur 116
Flecklinie 157
Fleckmuster 131
Fluß, optischer 256 f., 278
— der Kräfte 269, 278
Form 4, 19 f., 21, 25, 31 ff., 40, 49, 51, 56, 65
— und Farbe 729
— des Gefühls 705
— der Geschichte 963 ff.
— der Gesellschaft 804 ff.
— des Sinnes 20
— sinnleere 57, 58, 59
— von S^1 313
— von S^2 404

Form überhaupt 19 ff.
— der Wissenschaft 59
Formgattung 99
Formgeschichte der Kultur 982 ff.
Formideal 419
Formkitsch 595
Formkünstler 823
Formphantasie 813
Formprägnanz 470
Form-Sinnstil 585 f.
Formstil 585
Formsymbol 496 ff., 554 ff.
Formverschiedenheiten 56
Formvorstellung 681, 820
Formwandlung 443
Formwissenschaften 65
Fortschritt 960 ff.
Freier Rest s. Rest
Freiheit 305, 504, 508, 648 ff., 801, 806
Freipfeiler 232
Freiraum 175, 213 ff.
Fremdlichtform 570, 584
Fremdverstehen 9, 778
Frey D. 739
Freyer H. 332
Freyer K. 874
Friedländer M. J. 1034
Frontalität 228 ff., 278, 570
Frühstil 876
Futur 422

Ganzheit 40 ff., 612 ff.
Ganzschnitt 118
Gast 779, 782
Gastkünstler 782, 938
Gattung 26, 33, 287 ff., 315 ff., 324, 387, 405 ff., 480
Gattungsbegriff 26, 37, 315, 383, 586
Gattungsstil (S^1) 476
Gefäß 526 f.
Gefühl 438, 650 ff., 703 f., 717, 719, 720 f., 816
— ästhetisches 704 f., 724
—, Form des 723
Geist 59, 63, 307, 327 f., 330, 333, 497, 610, 624, 663, 694 ff., 814 ff., 908 f., 947 ff.
Geistesgeographie 909 ff., 919
Geistesgeschichte 945 f., 956
Geisteswissenschaft 63, 65, 389, 608, 779, 908, 946
Gelenk 210
Geltung 21
Gemeinschaft 397, 405, 800, 806
Gemüt 652
Generation 968 ff., 996 f.
Generalisierung 288, 324, 384, 388, 405, 415, 431
Genie 742 ff., 746, 750 f., 813, 829 f.
— des Künstlers 830
Genius loci 924, 926
Genossenschaft 800
Geographie des Geistes 909 ff., 919
— der Kultur 902 ff., 921
— der Kunst 893, 919 ff.
— von S^0 893 ff.
— von S^1 895 ff.
— von S^2 899 ff.
— von S^3 919 ff.
— des Stiles 920 f.
— der Wirtschaft 899
Gerät 332 f., 334 ff., 392
Geräteschmuck 359
Geruch (psycholog.) 69
Geschichte 13, 63, 943 ff.
— von S^0 949 f.
— von S^1 950 ff.
— von S^2 956 ff.
— von S^3 989 ff.
— als „Kunst" 944
— der Kunst 990 ff.
Geschichtsschreibung 532 ff., 757, 944, 981
Geschichtswissenschaft 13, 63, 943, 962, 981, 1024
Geschmack 69, 437 f., 443 f., 446 f., 471
— des Künstlers 820
Geschoß 178
Gesellschaft 10, 351 ff., 384, 777 ff., 780 f., 782 ff.
— als S^1 780 ff.
— als S^2 782 ff.
Gesetze der Geschichte 1038 ff.
Gesicht 759 ff., 856 ff.
Gesinnung 340, 355, 381, 396, 517, 553, 596, 992 ff.

Gestalt 24, 26, 31
— des Abbilds 343
— der Gesellschaft 788 ff.
— in der Psychologie 635 ff., 719 ff., 726 ff.
— in der Sachtheorie 90 ff., 234 ff., 241 ff., 263 ff., 291 ff., 313 ff., 387 ff., 432 ff.
Gestaltpsychologie 46, 612 ff.
Gestalttheorie 612 ff.
Geste 135, 513, 535, 769
Gesteine 301
Gewicht 265
Geymüller H. v. 1013
Giotto 582
Glanz 246, 250, 256
Glaube 375, 689
Gleichformigkeit 32, 33, 51, 276, 382, 402, 500, 521
Gleichnis 429 f., 439, 450, 693
Gleichsinnigkeit 51, 382, 500, 921
Glied 177, 195, 217
Gliedabbiegung 210
Goethe J. W. 259
Gold 252
Goldton 263
Goldener Schnitt 43, 149 ff.
Gotik, doktrinäre 1006
Gott 22, 373 ff., 488, 689, 694 f., 740
Grabmal 344
Graphiker 850
Graphologie 535, 772, 775, 858
Grat 171, 190 ff.
Gratgewölbe 228
Groß K. 367 f.
Größe 24 ff., 70 ff., 286 ff., 313 ff., 382 ff., 404 f.
— der Gesellschaft 786 ff., 804
— von Kraft S^0 82 ff.
— von Licht S^0 83 ff.
— der psychischen Elemente S^0 632 ff.
— von Raum S^0 70 ff.
— der Seele S^1 717 ff.
— der Zeit S^0 83 ff.
Größengrade der Lichtgestalten 245
Größenkombination 85 ff.
Grotesken 577
Grund 7, 23 f., 31, 39, 49, 85, 90, 92, 95, 98, 115, 372 f., 611, 618 ff., 657 f., 688 ff.
— und Figur 611 ff.
— der Person 712, 719 ff.
— der Seele 688 ff., 694
— des Sinnes 291
Grundfigur 115, 175, 215
Grundkontur 175, 216
Gruppe 33, 37
— optisch 253
— raumtheoretisch 107, 119, 160 f., 169
— soziologisch 795 ff.
— von Gruppen 164 ff.
— von Kräften 266
— von S^1 295
— von S^2 391 ff.
Gruppentypus (psycholog.) 731 f.
Gruppierung 37, 47, 92, 119
Gurtrippen 227
Gymnastik 580

Hagen O. 927
Halle 233
Hals F. 591
Haltbarkeit 399, 401
Hamann R. 1013
Handlichkeit 399, 401
Handlung 308 ff., 326 ff., 330, 361, 365 ff., 407
Handschrift s. Graphologie
— künstlerisch 837
Haptisch und optisch 537, 728, 815
Harmonialität 42 ff., 45, 147
— ästhetisch 464, 539, 552
— psychologisch 613, 616
— soziologisch 802 f., 864
Harmonie 42 ff., 47, 148 ff., 457, 464, 552
— der Farben 259
— der Geschichte 1041 ff.
— der Kräfte 243
— des Kulturkreises 807
— der Sachgeneration 971
— von S^1 297 ff.
— von S^2 397 ff.
Harmoniegesetze der Musik 580
Hartmann E. v. 502

Häßlichkeit 465, 473, 484 ff.
Haus 345 f.
Hauttmann M. 1000
Held 744
Helligkeit 243, 249, 272
Helmholtz H. 644
Hering E. 260
Herrenkunst 869, 883, 933, 1032
Herstellbarkeit 399
Heteronom 959
Hildebrand A. v. 205
Historiker 532, 978 ff.
Historiographie 978
Historismus 1008
Hochpunkte 200
Hochstil 1003, 1013
Hofkunst 870
Hofmann P. 4
Hohlfigur 115, 117
— und Hohlfigur 157
— und Linie 117
— und Vollfigur 167
Hohlflachfigur 115, 117 f., 167 f.
Hohlflächner 175 ff.
— und Fläche 178
— und Hohlflächner 211
— und Tiefraumfleck 233
— und Vollflächner 214
Hohlraumform 524
Homologie 316, 406
Höven, „taubes" 670
Holzbau, Verbreitung 906
Husserl E. 24, 662, 664
Hypermorphose 475

Ich 4 ff., 17, 22, 332
— Nichtich 5, 17
Ideal in der Charakterologie 742 ff.
— der Gattung 321, 324 ff., 408
— der Gesellschaft 807
— der Kunst 596
— des Künstlers 825
— der Person 742
Idealismus 311, 415 ff., 740
Idealität 311, 740
Idee 307, 324 ff., 405 f., 407, 423, 589, 662, 673 ff., 958
Ideeismus 423, 569, 583 f.
Identitätsleugnung 24
Identitätssatz 39, 61 f.
Ikonographie, höhere 541, 597, 932, 991 f.
— niedere 541, 932, 991
Illusionismus 420 ff., 539, 569, 583
Illustration 414
Immanenz in der Geschichte 908, 1040 f.
— des Sinnes 988
Immaturismus 575
Impressionismus 423, 583
Individualbegriffe 27
Individualität 320
Individuum 33, 320
Infinität 39, 42
Innenglied 177, 196, 198, 216
Innenraum 198, 216
Institution 334, 348 f., 384, 392 f., 428, 493
Instrumentalkunst 518
Instrumentkunst 515 ff.
Intellekt 689
Irregularismus 418, 561 ff., 564, 575, 580, 584
Irrtum 60, 325, 657, 684

Jaspers K. 655
Joch 178 ff., 227 f.
Joël K. 969
Jung C. G. 690, 740

Kamm 203
Kammfläche 198
Kammlinie 198
Kanon 756
Kant I. 438
Karikatur 422, 579, 856 ff., 862
Karten 920 ff.
Kartographie 893 ff., 899 f., 902 ff., 923
Katakombendekoration 578
Kaufmann F. 947
Kausalität 304, 329
Kehle 171, 190 ff.
Kehllinie 207
Keil 191, 203
Keineck 121
Kenner 848 f.
Kerbe 191, 197

Kinderzeichnung 1009
Kinematik 85
Kinematographie 412, 683
Kinetognomik 766 ff.
— des Kunstwerkes 857
Kino 546 ff., 684
Kirche (als Institution) 379
Kitsch 589 ff., 880 f., 883 f., 933, 1032
Kitschkunst 590 ff.
Kitschschöpfer 813
Klages L. 637, 772, 773
Klassik 419, 559, 741, 1017 f., 1023
Klassiker 741, 750, 801, 825
Klassisch 464
Klassizismus 928, 1002, 1006, 1017
Kleidung 335, 338, 516 ff.
Kleinbürger 882 ff.
Klima 894, 905, 929 ff.
Klostergewölbe 184
Körper 241
— geometrisch 175
Kojen (Logen) 178
Kollektivbesteller 844
Komik 531
Komplementärfarbe 261
Kongruenz 461, 552
Konservator 850, 855
Konstanz des Temperamentes 639
Konstitutionsforschung 754 ff.
Konstruktion 400
Konstruktivismus 567
Kontra-Illusionismus 421 f., 539 f., 569, 583
Kontrast, simultan 644
Kontur 34
Konvergenz 974
Kopie 837
Kopist 831, 836 f.
Koppers W. 690, 789, 901
Kopula 20 f.
Korrelativismus 17, 609, 641, 663
Kosmos 39, 47, 108, 279, 395, 398, 463, 552, 1014
Kostüm 517
Kraft 51, 69, 87 f., 88, 89, 241, 387, 445
— psychisch 626 ff.
Kraftfluß 269 f., 278
Kraftform 51 f., 263 ff., 317
Kraftgestalt 241 ff.
Kraftgröße 82 f., 291
Kraftproportion 83
Kraftrhythmus 83, 88
Kraftsprung 269 f., 278
Kretschmer E. 319, 754 ff., 920
Kreuzgewölbe 184, 228
Kreuzrippen 227
Kreuzschnitt 119
Kreuzung 104
Kriegerkunst 870
Kristall 41, 301, 311, 319, 322, 420
Kristallomorph 467, 473
Krümmung 72, 94
Krümmungsmaß 72
Kugelschnitte 186 ff.
Külpe O. 656
Kultur 5, 379 ff., 388 ff., 398 ff., 436, 488 ff., 784, 788 ff., 982 ff.
Kulturgeographie 902 ff., 905, 921
Kulturgeschichte 398, 956 ff.
Kulturkreis 384, 389, 804 ff., 808 ff., 900 ff., 910, 972
Kulturkreistheorie 788 ff., 808, 904, 970
Kulturstil 397, 921, 971 ff.
Kulturwerk 552
Kulturwissenschaft 380, 389, 398, 932 f.
Kunst 11, 13, 17, 66, 379, 402, 436, 492, 496 ff., 869 f., 873 ff., 876, 879, 882 f., 887, 926 f., 928 f., 933, 1032
— Definition 496 ff.
— als Erlebtes 13
— Psychologie 812 ff.
— Nationales 933 ff.
Kunstblindheit 499, 589 f.
Kunsterbe 851
Kunstgeographie 893, 919 ff.
Kunstgeschichte 990, 1027, 1039
Kunstgewerbe 502
Kunsthändler 847 f., 855
Kunsthistoriker 1032 ff.
Kunstkenner 848
Kunstkönnen 835 f.
Kunstkritiker 852
Kunstliebhaber 843
Kunstpädagoge 853

Kunstpolitik 443, 852
Kunstpolitiker 852
Kunstpublikum 840 ff., 854
Kunsttheorie 14, 65, 496 ff., 1039
Kunstwerk 10, 13 f., 420, 496 ff., 552
— Psychognomik des 856 ff.
Kunstwissenschaft 10, 13 f., 19, 23, 59, 66, 241, 283, 292, 832 f., 868, 1039
Kunstwollen 835 f., 999 f.
Künste 501
— Kombination der 542
— und Stile 551 ff.
Künstler 13 f., 428, 710, 744, 811 ff., 1026 f.
Künstleranekdote 814
Künstlerbiographie 995
Künstlercharakter 825
Künstlerexemplar 815 ff.
Künstlerideal 825
Künstlerregulativ 824 f.
Künstlerschaffen 812 ff.
Künstlerschöpfen 833 ff.
Künstlersoziologie 864 ff., 886
Künstlertypus 821 ff.
Künstlerunität 825
Künstlerwesen 826
Kürschaft 800, 806
Kurvaturen 413, 583
Kurvenstoß 104 f.

Landschaft 896, 898, 905
Lange-James 768
Längenmaß 71
Last 268
Leben 6, 56, 297 ff., 300, 303, 308, 315, 322, 607
Lebensanschauung 11, 371, 988
Leib-Seele-Problem 604, 702
Leit-Kunst 563 f.
Leitung 334 ff., 344 ff., 384 ff., 392, 427
Lessing G. E. 664
Licht 69, 87 f., 89, 272 ff., 278, 281, 387, 413, 445
Lichtform 52, 273 ff., 317
— ästhetisch 525
Lichtgestalt 243 ff.
Lichtgröße 83 f., 243
Lichtproportion 84
Lichtrhythmus 84, 88 f.
Lichter und Schatten 84, 244, 252
Linearität 570
Linie 92 ff., 95 f., 103 f., 114 f., 117, 154 f., 168, 173, 178, 185, 234
— und Fläche 103
— und Flächenmuster 173
— und Fleckfigur 155
— und Hohlfigur 117
— Verbindungsarten der 103 ff.
Linse 187 ff.
Lipps Th. 652
Lisene 221
Lionardo da Vinci 90, 91, 608
Logik 20, 24, 30 f., 39, 46, 50, 55, 60 ff., 65, 442, 580, 660 f.
— in der Poesie 580
Lokalton 413
Lokomobilität 272, 278, 302
— des Triebes 647
Lokomotion 272, 278, 302
— des Triebes 647
Lust — Unlust 367, 436, 605 f., 643, 650, 654 ff., 709

Mach E. 401
Macht 352
Mäzen 846
Magie 425, 692
Mal 337, 341, 344, 426 f.
Malerei 411 ff., 536 ff., 570
— absolute 567
Malerisch 537, 571, 576, 728
Mana 690
Manier 421, 514, 1004
Manierismus 1001 ff., 1005, 1016
Marcks G. 573
Marées H. v. 836
Maschine 335 ff., 345, 555
Maske 574, 579
Masse 87
— soziologisch 810
Massenkunst 869, 879 ff., 882 f., 933, 1032
Maßstab 27, 70, 452
— soziologisch 786
— des Temperaments 633

Material 57 f., 409, 467
Materialgattungen 541
Materialstil 294, 314, 467, 472, 541, 552, 569 ff.
— der Seele 635
— Geschichte 981
Maturismus 419, 539, 559, 572 f., 578, 1007
Mechanomorph 473
Medium, optisch 245
Mehrmustrigkeit der Zeit 237 f.
Melancholiker 636
Melodie 619, 671
Menghin O. 809, 900
Mensch 303 ff., 309, 348 ff., 376 ff., 483 ff.
Merkmal 26, 51, 59
Metapher 631
Metaphysik 373, 667
Methode in der Geschichte 964 ff.
— des Künstlers 838
— der Kunstgeschichte 1036 ff.
Metrum 27
Meyer A. Th. 443, 663 f.
Mimik 308, 339, 363, 365, 503 ff., 512 ff., 542 f., 578, 646
Minerale 307
Mittel 329, 331
— ästhetisch 356 f., 361
Möbel 346, 526, 901
Möglichkeit 14 f., 63, 327, 330, 673, 695
Monumentalität 565
Morphologie 19 ff., 30, 55
— des Abbildes 343
— der Gesellschaft 786 ff., 804 ff.
— der Kunstgeschichte 998 ff.
— der Musik 520
— der Psychologie 632 ff., 717 ff., 748 ff.
— in der Sachtheorie 70 ff., 286 ff., 382 ff., 404, 431 ff.
— der menschlichen Seele 717 ff., 726 ff.
— der Wissenschaft 63
Mulden 189 ff., 194, 202 ff.
Müller-Freienfels R. 656, 842
Munch E. 994
Muschel 195
Museumsbeamter 851
Musik 365, 422, 518 ff., 542 f., 578
Muster 23, 31 f., 38, 39 f., 45 f., 48, 53
Muster optisch 252
— psychisch 723 ff.
— in der Raumtheorie 90, 96, 147, 209
Mustergattung 99, 103 ff.
Mutation 439 ff.
— ästhetisch 752 ff.
— von Form in Sinn 450 ff., 699, 752
— von Sinn in Sinn 444 ff.
Mystik 708
Mythus 816

Narkose 679
Nationales in der Kunst 933 ff., 1028 ff.
Natorp P. 609, 641
Natur 59, 283 ff., 321, 327 ff., 333, 447, 471 ff., 497, 761 ff., 947 ff.
— anorganisch 293 ff., 313, 319
Natura sive deus 425
Naturästhetik 447 ff., 471 ff.
Naturalismus 311, 415 ff., 420, 423, 567
Naturell 635, 653, 734
Naturgeschichte 944 ff., 952
Naturwissenschaft 64 f., 70, 283, 285, 608, 777, 779, 946
N-Eck 129
Netzfeld 123, 125, 127, 129
Newton J. 259
Nichtich 5, 17
Nichtprägnanz 592
Nichtsinn 4
Nische 196
Niveau des Wertes 588
Noognomik 769 ff.
— des Kunstwerkes 858
Noologie 3, 5, 7, 55
— des Abbilds 343
— der Gesellschaft 780 ff., 804 ff.
— der Kunstgeschichte 990 ff.
— der Psychologie 624 ff., 640 ff., 726 ff., 750
— der Sachtheorie 69 ff., 283 ff., 326 ff., 424 ff.
— der Wissenschaft 63
Nordkultur 905
Nordkunst 927 f.
Norm 35, 39, 279, 280, 320
Nurform 20

Nurornament 558 ff.
Nurschmuck 358, 359 f., 490 f., 494, 503 ff., 508 f.
Nurspiel 494, 503 f.
Nußknacker als Plastik 553
Nuten 219 ff.

Oberfläche des Vollflächners 207
Oberströmung des Stiles 1014 ff.
Objekt--Subjekt 6 f.
Objektivismus 17
Objektivität 423, 438, 608
Ökonomik 400
Offenbarung 374, 687, 691, 695
Ollendorf M. 932
Ontologie 291
Optisch und haptisch 537, 728, 815
Ornamentik 503, 508 ff., 544 f., 557
Ornamentstich 511
Ordinalität 38 f., 45, 47
— ästhetisch 463
— optisch 251
— psychologisch 613, 615
— der Gesellschaft 798 ff.
— der Kraftmuster 242
— der Kulturmuster 395 ff.
— des Kunstwerkes 539
— in der Raumtheorie 101, 108 f., 132, 148, 180
— von S^1 295
— von S^2 395
— von S^3 434
Organe 308
Organismus 308, 381, 648
Organomorph 473
Original 837
Originalität 1008
Ort 16 ff., 893 ff., 910 f.
Osterhase als Sinnsymbol 554
Ostkultur 905
Ostkunst 928
Ostwald W. 71, 91, 250 ff., 262
Otto R. 488, 992

Pantheismus 373
Pantomimisch 514
Parapsychologie 631
Partei 353 f.
Partialität 41 f., 134, 221, 278, 298, 320, 396, 398, 405, 452, 510, 616, 698
— ästhetisch 463
— der Lebewesen 298
Pazaurek G. E. 1032
Perfekt 422
Periode 27
Periodizität 28
— der Geschichte 1001
— der Größen 281
Person 16 ff., 66, 364, 369, 424, 711 ff., 785
Personalisierung 752 ff.
Persongeneration 968 f., 996 f.
Personifikation 430, 554
Persönlichkeit 748 ff., 785, 810, 862
Perspektive 413, 582
Petermann B. 612 f.
Pflanze 301 f., 309, 319 f.
Phantasie 414, 618 ff.
Phantasiebilder 414
Phantasielogik 681, 834
Philosoph 743
Philosophie 14, 65, 372
Phlegmatiker 637
Photograph 850
Physik 56, 296, 672
Physiognomie 459, 466, 473, 557
Physiognomik 753 ff.
Pikantheit 465, 477
Pinder W. 1010
Plastik 201 f., 528, 536 ff., 571
Plastisch 537 ff., 571 ff., 576, 728
Platz 344, 523
Pneumatismus 690 f.
Poesie s. Dichtkunst
Pointillismus 583
Porträt 344, 422, 844, 860
Pose 513, 535, 579, 581, 770
Positivismus 605
Prägnanz, ästhetisch 470, 476, 491, 500, 552 f., 590, 593, 921
— der Form 467 ff., 476, 479 f., 594
— des Stiles 470, 474, 476, 481, 500, 555, 591, 615, 921
— des Typus 481
Präsent 422

Prattologie 771 ff., 858
Proletarier und Kunst 881
Proletarierkunst 887
Proportion 30 f., 71 ff., 82 ff., 86, 278, 282, 289, 318, 387, 452, 454
— psychisch 634, 718
— soziologisch 787
Psychoanalyse 684, 714, 735, 817 f.
Psychognomik 646, 752 ff.
— des Kunstwerkes 856 ff.
Psychologie 5, 17, 31, 46, 50, 65, 332, 367, 436, 603 ff., 953 f.
— differenziell 727
— als Grundwissenschaft 610
— der Kunst 812 ff.
— des Kunstempfänglichen 840 ff.
— des Künstlers 812 ff.
— als Prinzipienwissenschaft 604 f.
— als Wissenschaft 608 f.
Psychophysik 604
Punkt 34, 48, 92, 95 f., 101 ff., 114 f., 117, 154 f., 168, 172 f., 178, 185, 234
Punktierverfahren 199
Punktmuster 92 f., 101, 114 f.
Punktstreumuster 34, 92, 101

Qualität s. Wert

Ranck O. 817
Randschnitt 118
Rasse 476 ff., 483
Rassigkeit 474, 481, 484, 486, 492, 496, 552, 594, 597
Ratzel F. 899
Raum, dreidimensional 92
— geographisch 896
— psychisch 69, 628
— und Ort 896
— als S^0 57, 70, 85 f., 87 f., 92, 278, 281, 387, 445
Raumfigur, ästhetisch 456
Raumform 46, 51 f., 85, 263 ff., 273, 317
Raumgestalt (Theorie) 90 ff.
Raumgröße 70 ff.
Raumlamelle 220, 223 ff., 226 f.
Raumpunkt 92
Raumrhythmus 29, 73 ff., 81
Raumstelle 85
Raumtheorie 90 ff.
Realismus 415, 423, 568, 740 f.
Realität 740
Recht 798 f.
Reduktion 561, 564
Regelmäßigkeit 38 f., 97, 109, 281, 320, 457
Regulativ 318 ff., 324, 326, 407, 418, 482, 539, 560
— psychologisch 734 ff.
— soziologisch 864
— des Künstlers 824
— von S^1 319
— von S^2 407, 560
Regularismus 418, 539, 560 ff., 564, 575, 578, 580, 1006 f., 1012
Reihe 33, 160 f., 281, 295, 391, 398
— von Reihen 162 ff.
Reihentypus, psychologisch 731 f., 822
Reihung 36, 47
— optisch 253, 255
— der Gesellschaft 792 ff.
— der Kräfte 266
— in der Raumtheorie 104 f., 107, 119, 158, 169
— von Sinn 295, 303
— von S^2 391 ff.
Relativität 71
Relief, sinnerfüllt 409 f., 536 ff.
— sinnleer 91, 205, 214 ff.
Reliefschichtausbreitung 206
Religion 11, 689 ff.
Rembrandt 540, 591, 595, 1026
Renoir A. 994
Replik 420 ff.
Repräsentant 750, 785, 860, 862
Repräsentanz 428, 750
Reservat 427 f., 527
Rest, freier 399 ff., 402, 408, 432, 435, 489 f., 491 ff., 495, 504, 509, 555, 665, 675, 828 ff., 921
Rhythmus 27 ff., 30, 39, 71 ff., 80, 83 f., 86, 281, 289, 387, 452
— psychologisch 633 f., 718
— soziologisch 787
Richter J. P. 91, 836
Richtigkeit 39

Richtung 94
Rickert H. 947
Riegl A. 502, 537, 611 f., 728, 835, 847, 873, 927, 998, 999, 1000, 1013
Rippe 227 f.
Rippengewölbe 227
Romantik 464
Romantiker 741, 750, 801, 825
Rousseau J. J. 29
Rubens P. P. 1026
Ruhe 85
Rundstab 220
Runge Ph. O. 251
Rutz O. 319

Sache 16 ff., 66, 364, 369, 424
Sachgeneration 970 ff., 997 f.
Sachlichkeit 420 ff., 555, 583 ff.
Sachs C. 983
Sachtheorie 69 ff.
Sammler 846 f.
Sanguiniker 637
Sansovino A. 574
Satteldach 184
Sattheit der Farbe 246 ff.
Schaffen des Künstlers 833 ff.
Schall 69
Schatten 84, 244, 274
Schauspiel 543
Schauspieler 429, 513
Scheinaddition 140
Scheinfigur 140
Scheler M. 715, 743 f.
Scheltema A. 502, 1000
Schicht, soziologisch 805
— Geschichte der 1031 f.
Schichtkunst 869, 933
Schiff 178, 180, 227
Schiffsjoch 179
Schleife 93, 95, 123, 129
Schlinge 93, 123
Schlingenfeld 127, 129
Schmarsow A. 454, 502
Schmerz 69, 643, 654
Schmidt W. 690, 789, 901
Schmuck 58, 356 ff., 368 f., 393 f., 402 ff., 429, 489, 491, 494, 682, 957
Schmuck der Musik 360
— der Rede 360
Schmuckgerät 359
Schmuckkünste 70, 89 f., 369, 502 ff., 561 ff., 919
Schmucksymbol 429, 516
Schnaase K. 927, 932
Schnörkel 564
Schönheit 404, 465, 473 ff., 484 ff.
Schöpfen des Künstlers 812 ff.
Schrägheit 229, 231 f., 278
Schrift 340, 535, 564
— „gemalte" 775, 858
Schriftzeichen 340 f.
Schule, künstlerisch 890
Schwan als Sinnsymbol 554
Seele 303, 624 ff.
Sehen, „blindes" 670
— impressionistisches 618 f., 657, 665
Sein 291
Seinsstil 279 ff., 466, 539, 571 f., 741, 800, 825, 984, 1014, 1024 f.
Seinwerdensstil 1025
Selbstporträt 860
Semper G. 502, 999
Sexualität 487, 819 f.
Shakespeare W. 582
Shaw G. B. 582
Siebfigur 97, 116, 175
Siebfleck 117
Siebvollfigur 116
Signal 338
Silber 212
Silberton 263
Similismus 415 f., 420, 566, 583
Simultaneität 236, 240, 271, 278, 739
Sinn 3 f., 5 ff., 11 ff., 20 ff., 25, 31 f., 34, 40, 56, 59 f., 63 ff., 610
— Definition 4
— „Sinn überhaupt" 3, 17, 19
— der Geschichte 959
— des Kunstwerkes 498 f.
— der Wissenschaft 11, 14
Sinnbild 55
Sinndimension 48, 50 ff.
— nullte (S^0) 51 ff., 55 f., 59, 65, 69—283, 284, 287 f., 294, 299, 301 f., 305, 313,

315 ff., 330, 343, 373, 383, 387, 498, 624—639, 753—766, 893 ff., 949 f.
Sinndimension erste (S^1) 53 f., 55 ff., 58 f., 70, 266, 283—315, 316 f., 331 f., 373, 498, 640—748, 766 ff., 780 ff., 950 ff.
— zweite (S^2) 54 f., 56 ff., 59, 65, 292, 303, 307, 311, 326—424, 380, 387 f., 498, 640—748, 749 f., 769 ff., 777 ff., 782 ff., 956 ff.
— dritte (S^3) 55, 59, 65, 332, 373, 380, 424—435, 498, 750, 773 ff., 785, 989 ff.
Sinnebene 22 f.
Sinneinheit 8, 10
Sinnfiguren 38, 52
Sinngattung 99, 406
Sinngebiete 333 ff., 337, 344, 347, 350
Sinngrund 611
Sinnhaftigkeit 346
Sinnkitsch 595
Sinnkontur 41, 407
Sinnkünstler 823
Sinnphantasie 813
Sinnraum 22
Sinnrichtung 5 ff., 15, 50, 65, 331 ff., 586 f.
— ästhetisch 7 f., 65, 403, 436 ff., 496, 586 f., 437, 441, 444, 962, 964
— profan 6 f., 11, 65, 392, 400, 586 f., 703, 734 ff., 739, 744, 960, 964
— psychologisch 702 ff.
— sakral 7 f., 65, 586 f., 738 f., 740, 743, 963 f.
— theoretisch 7 f., 11 ff., 16 f., 24, 50, 52, 65, 69 ff., 390 f., 586 f., 400, 500, 737, 740, 743, 961 f., 964
Sinnrichtungsstil 539
Sinnspiel 364
Sinnstil 382
Sinnsymbol 529, 553, 919, 989 f.
Sinnunendlichkeit 22
Sinnvarianten 7 f., 15 f., 20, 22, 50
Sitte C. 263
Solipsismus 608 f.
Soziologie, allgemein 777 ff.
— der Kunst 594, 864 ff.
— des Künstlers 886 ff.
Spaltfeld 123, 128
Spaltmuster 129
Spaltwinkelfeld 127
Spann O. 945
Spannungskräfte 264 ff.
Spektralfarben 249 f.
Spengler O. 897
Spezialisierung 288, 383 f., 405, 415, 421
Spiegelung 244 ff., 250, 256, 262, 272, 275
Spiel 58, 329, 356, 360 ff., 394 f., 402, 429, 430, 493 f., 683, 957
Spielerisch 637
Spielhandlung 365 ff.
Spielkünste 70, 369, 502 ff., 578 ff.
Spielregel 395
Spielzeug 361 ff.
Spieß K. 875
Spitze 196 ff., 203
Sprache 3, 338, 529, 675, 683, 770
Sprachleib 531, 543
Sprachmelodie 770
Sprachmusik 522, 529, 543
Sprachzeichen 338
Spranger Ed. 6, 9, 742
Sprung, optischer 254, 256 f., 278
Staat 352 f.
Standortkarte 920
Statik 400 f.
Steiner R. 692
Stellenwert, in der Raumtheorie 92, 95, 97 f., 115
— optisch 253
Sternmuster 113
Stichkappe 183
Stil 32 ff., 59, 276 ff., 279 ff., 382, 466, 539, 571 f., 585 f., 741, 800, 825, 970 ff., 984, 1003, 1007 f., 1009 ff., 1013 f., 1024
— ästhetischer 402
— dividualer 279
— ethischer 806
— gemischter 278
— geographischer 896
— harmonialer 282
— ordinaler 279
— reiner 277
— vizinaler 279
— der Kultur 382, 397

Stil der Kunst 541
— des Materials 294
— der Natur 311
— der Sachgeneration 971
Stilgeographie 920 f.
Stilgeschichte 921
Stilideal 419
Stilisierung 313, 417 ff., 420 ff.
Stilkartographie 923
Stilphasen 985 ff.
Stilprägnanz 470, 474, 481, s. a. Prägnanz
Stilverlauf 983 ff., 998 ff.
— Schema 1015 ff.
Stilwanderung 922
Störung der historischen Entwicklung 977, 982
Strebung 697
Strecke 49
Streifen 123, 129
Streugruppe 212
Streureihe 212
Streuschnitt 118
Streutypen, psych. 731
Streuung 36, 47
— der Kräfte 266
— optisch 255
— raumtheoretisch 92, 101, 107, 169
— psychologisch 614, 731
— soziologisch 791
Strich F. 578
Struktur 269 ff., 278, 294 f., 552, 570, 617
Strzygowski J. 930
Stütze 268
Subjekt—Objekt 6 f.
Subjektivismus 17
Subjektivität 423, 438, 608
Subtraktion der Vollflächner 208 f.
Südkultur 905
Südkunst 926 f.
Südostkunst 929
Sukzessivität 236, 240, 271, 278, 739
Symbol 55, 380, 424 ff., 494, 496, 684 ff., 687 f., 691 f., 693, 750, 785, 818, 919, 989
Symbolblindheit 499
Symbolhandlung 429 f.
Symbolismus 585
Symbolkraft der Form 595
Symbolmimik 773 ff.
— des Kunstwerks 859 ff.
Symbolschöpfung 685
Symmetrie 319
Synästhesie 439
Synthese 41, 45
System 16, 62 f., 372
— der Wissenschaft 60 f.
Systematiker 1037

Takt 30, 81, 282, 453, 580
Talent 745 f., 831
Talfläche 198
Tallinie 198
Tanz 365, 503, 504 ff., 542, 578
Täuschung, optische 644 f.
Technik 10, 400 f.
Teilung 321
Temperatur, psych. 69, 630
Temperament 632 ff., 653, 734, 755
— Anzahl 636 ff.
Tempo 80
— der Künste 1011 ff.
— des Stiles 1011
Textur 269 ff., 278, 294 f., 552, 570
— der Geschichte 1040
Thanatomorph 301, 321, 420, 473
Theater 544, 550 f.
Theatrisch 544, 546
Theorie 10, 390 ff.
— der Theorie 65, 373
— vorwissenschaftliche 370
Thiersch A. 149
Tiefendimension der Zeit 241
Tiefpunkte 200
Tiefraum 174
Tiefraumaddition 223
Tiefraumbinnenmuster 222 ff.
Tiefraumdivision 224 f., 226
Tiefraumdurchdringung 225 f.
Tiefraumfleck 210, 211, 214
Tiefraumschlinge 179
Tiefraumvermischung 225
Tier 301 ff., 309, 326, 333
Tierpsychologie 310, 333
Timmling W. 91, 1003

Tod 713
Tönnies F. 800 f., 808
Tonnengewölbe 184
Totalität 41 f., 134, 221, 278, 320, 396, 398, 405, 463, 552, 570, 616, 698
— ästhetisch 463
— der anorganischen Natur 298
— von S^2 396
Tradition 1008
Träger der Geschichte 979
— des Ornaments 509 ff.
— des Schmuckes 357
Tragik 531
Tragödie 367
Transitionismus 1007 f., 1024, s. a. Übergangsstil
Transplantation 561
Traum 679, 684
Traumphantasie 684
Trieb 647 ff., 817
— Arten 649
Trübung des Lichtes 245
Turnen 507
Typismus 418, 527, 539, 560 f., 564 ff., 574, 578, 756, 1006, 1007, 1014
Typus 316 ff., 324, 326, 406, 418, 475, 481, 539
— des Charakters 730 ff.
— geographisch 896
— der Kunst 596
— des Künstlers 821 ff.
— psychognomisch 754 ff.
— soziologisch 805, 864

Überfangfläche 202
Übergangsstil 1006 f., s. a. Transitionismus
Umstilisieren 420 f.
Unaufmerksamkeit 699 f.
Unbewußtes 306, 679 f.
Undsumme 315, 324 f., 613
Uneinheitlichkeit 43, 45
Ungleichförmigkeit 277
Unität 321, 324, 326, 407, 419, 482, 539, 698
— des Künstlers 825
— psychologisch 738
— soziologisch 864
Unitarismus 419, 539, 558, 570, 578, 1007
Unlust s. Lust
Unprägnanz 485, 592
Unsinn 4, s. a. Sinn
Unsterblichkeit 307
Unterfangfläche 204, 217
Unterströmung des Stiles 1013 ff.
Urkultur 389, 955 f.
Urteil 21 f., 41, 325
Urstil 1008 f.
Utitz E. 261, 733

Verhältnis 73 ff., 79 f., 90
Verismus 421, 425, 539
Verknüpfungsstile 283, 466
Vermischung 64, 80 f.
— optisch 257
— in der Raumtheorie 106, 133, 208
Vernunft 676
Verstand 676
Verwachsung 210
Vexierbild 619, 658
Vielbildigkeit 698
Vieleck 58, 111 ff.
Vierkandt A. 780, 784, 801
Virtuosität 835
Vision des Künstlers 827 f., 833 ff.
Vitalität 637, 816
Vizinalität 36
— ästhetisch 461
— optisch 253
— psychologisch 613
— soziologisch 791 ff., 864
— der Farben 213
— der Kräfte 242, 266
— des Kunstwerks 539
— der Naturgeschichte 295, 314
— in der Raumtheorie 101 f., 107, 108, 119 f., 169 ff., 178 f.
— von S^2 391 ff.
— von S^3 434
Volk 781, 914 ff., 925
Volkelt J. 69, 652
Volkscharakter 918
Volksgeist 915
Volkskunst 869, 873 ff., 901, 933, 1032
Vollfigur 116, 153 ff., 166 f.

Vollflachfigur 116
Vollflächner 175, 185 ff., 210, 212, 214, 223, 233 f.
Vollraumform 524
Volumenmaß 71
Vorbild 414
Vorrat 332 ff.
Vorratsstoffe 332 ff.
Vorstellung 21, 25, 31, 39, 307, 370, 372, 423, 495, 528 ff., 539, 624, 655 ff., 698, 703, 707, 717, 719 f., 777, 838, 958
— Definition 660
— im Abbild 540 ff.
Vorstellungsspiel 529
Vorwissenschaftliche Theorie 370
Vorwissenschaftliches Denken 11, 20 f., 25

Wachstum 457
Waffe 395, 516
Wagner R. 579
Wahrheit 325, 957, 960
Wahrnehmung 370, 423, 640 ff., 658 ff., 667 ff., 675, 698, 703, 717, 719, 720, 838
— innere 642
Wahrnehmungserinnerung 656, 658 ff., 670 f.
Wahrscheinlichkeit der Stilstufen 325
Walzel O. 530
Wanddienste 226
Wandglieder 217 f., 223
Wandnuten 218
Wandpfeiler 216, 222, 225
Wappen 55, 427
Wartensleben G. 737
Weg 344, 523
Weinel H. 693
Weiser 342, 344
Welt 22, 332, 373, 947
Weltanschauung 11, 371, 987
— der Stile 585
Weltformel 850 f.
Wendelinie 198
Werdensstil 279 ff., 466, 539, 571 f., 741, 800, 825, 984, 1014, 1024
Werke 9 f., 55, 307, 332 f., 383, 387, 389
— ästhetisch 356
— künstlich 55
Werkstatt-Filiation 922
Werkstattkarte 920
Werkzeug 307, 324 ff., 345, 348, 384 f., 392, 426
Werkzeugkunst 503, 512 f., 515 ff., 562 f.
Werner H. 642, 690
Wert 280, 322, 654
— ästhetisch 471, 485, 491, 649 ff.
— psychologisch 718
— der Natur 322
Wertblindheit 589
Wertengheit 591
Wertheimer M. 612 ff., 620, 729
Wertstufen der Kunst 586 ff.
Wertzeichen 337 f.
Wesen 325 f., 408
— des Künstlers 826
Westkultur 905, 928
Westkunst 928
Wiese L. 778, 780, 842
Willensfreiheit 305 f.
Willkür 402, 408
Winkelfächermuster 130
Winkelfeld 123, 125
Winkelmaß 71
Winkelnetzmuster 130
Winkelstreifen 127
Winkelstreifenmuster 130
Wirkungsform 645
Wirtschaft 10, 350 f., 909
Wirtschaftsgeographie 899
Wirtsvolk 782
Wissenschaft 11 ff., 14 f., 63 ff., 284, 372, 400
— Definition 12, 15
Wissenschaftliches Denken 25
Witz 364 f., 531, 704
Wölbung 400
Wölfflin H. 562, 571, 584, 612, 728, 978, 992, 1000 f., 1040
Wollust 643
Worringer W. 858, 927, 929
Wortspiel 364
Wundt W. 612

Zahl 24 f.
Zeichen 58, 334, 336, 337 ff., 384 f., 426, 430, 675, 683